

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA: CREADORES-HISTORIADORES-ESPECTADORES

Begoña Alonso Ruiz
Javier Gómez Martínez
Julio J. Polo Sánchez
Luis Sazatornil Ruiz
Fernando Villaseñor Sebastián
(Eds.)

**LA FORMACIÓN ARTÍSTICA:
CREADORES-HISTORIADORES-ESPECTADORES**



CONSEJO EDITORIAL

Dña. Sonia Castanedo Bárcena
*Presidenta. Secretaria General,
Universidad de Cantabria*

D. Vitor Abrantes
*Facultad de Ingeniería,
Universidad de Oporto*

D. Ramón Agüero Calvo
*ETS de Ingenieros Industriales y
de Telecomunicación,
Universidad de Cantabria*

D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez
*Facultad de Ciencias Económicas y
Empresariales,
Universidad de Cantabria*

D. Diego Ferreño Blanco
*ETS de Ingenieros de Caminos,
Canales y Puertos,
Universidad de Cantabria*

Dña. Aurora Garrido Martín
*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Cantabria*

D. José Manuel Goñi Pérez
*Modern Languages Department,
Aberystwyth University*

D. Carlos Marichal Salinas
*Centro de Estudios Históricos,
El Colegio de México*

D. Salvador Moncada
*Faculty of Biology, Medicine and
Health, The University of Manchester*

D. Agustín Oterino Durán
*Neurología (HUMV), investigador del
IDIVAL*

D. Luis Quindós Poncela
*Radiología y Medicina Física,
Universidad de Cantabria*

D. Marcelo Norberto Rougier
*Historia Económica y Social
Argentina, UBA y CONICET (IIEP)*

Dña. Claudia Sagastizábal
*IMPA (Instituto Nacional de
Matemática Pura e Aplicada)*

Dña. Belmar Gándara Sancho
*Directora Editorial,
Universidad de Cantabria*

**LA FORMACIÓN ARTÍSTICA:
CREADORES-HISTORIADORES-ESPECTADORES**

**Begoña Alonso Ruiz
Javier Gómez Martínez
Julio J. Polo Sánchez
Luis Sazatornil Ruiz
Fernando Villaseñor Sebastián
(Eds.)**

La formación artística : creadores-historiadores-espectadores /Begoña Alonso Ruiz...[et al.], (eds.). – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018.

1671 p. : il. – (Analectas ; 123)

“Entre los días 20 y 23 de septiembre de 2016 se celebró en el Palacio de la Magdalena de Santander el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)” – Presentación.

ISBN 978-84-8102-854-6 (PDF)

1. Arte – Historia – Congresos. I. Alonso Ruiz, Begoña, editor de compilación. II. Congreso Nacional de Historia del Arte (21º : 2016 : Santander)

7(091)(063)

IBIC: AC, AF, AG, GM, 4GE

Esta edición es propiedad de la Editorial de la Universidad de Cantabria, cualquier forma de reproducción, distribución, traducción, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Maquetación y tratamiento de imagen: emeaov

Imagen de cubierta: Juan M. Moro, 2015

© Begoña Alonso Ruiz, Javier Gómez Martínez, Julio J. Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz, Fernando Villaseñor Sebastián (Eds.)

© Autores

© Editorial de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, 52 - 39005 Santander, Cantabria

Teléf. - Fax: 942 201 087

www.editorialuc.es

ISBN: 978-84-8102-854-6 (PDF)

ISBN: 978-84-8102-848-5 (RÚSTICA)

Hecho en España. *Made in Spain*

Santander, 2018

SUMARIO

PRESENTACIÓN	23
<i>Begoña Alonso Ruiz; Julio J. Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz, Presidentes del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)</i>	
CONFERENCIA INAUGURAL	
LOS GUARDIANES DE LA MIRADA	29
<i>Ángeles Caso</i>	
MESA 1. OFICIOS Y GREMIOS	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA A LO LARGO DE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA. VIEJOS PROBLEMAS, NUEVOS ENFOQUES	39
<i>Alfredo J. Morales Martínez y Javier Ibáñez Fernández</i>	
DIBUJO Y SECRETO EN EL GOBIERNO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA. LA PROFESIÓN DE INGENIERO EN LOS SIGLOS XVI-XVII	43
<i>Alicia Cámara Muñoz</i>	
DOMINICUS MARTINUS Y EL CABALLERO SAN GALINDO: DOS NOMBRES PROPIOS EN EL ROMÁNICO DE LA SIERRA DE PELA.	56
<i>José Arturo Salgado Pantoja</i>	
LA ESCUELA BURGALESA: CARACTERÍSTICAS, TRASMISIÓN Y CONTINUIDAD DE LOS TALLERES ARQUITECTÓNICOS TARDOGÓTICOS ..	69
<i>Elena Martín Martínez de Simón</i>	
LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LOS TALLERES NÓRDICOS	82
<i>M^a Teresa Rodríguez Bote</i>	

EL GREMIO DE LIBREROS EN ZARAGOZA DEL SIGLO XV AL XVI: OFICIOS AGRUPADOS Y EXCLUIDOS, CAMBIOS DE ORDENAZAS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE LAS ENCUADERNACIONES	94
<i>Belén Ibáñez Abella</i>	
LOS OFICIOS ARTÍSTICOS EN LA CASA REAL EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVI Y SU RELACIÓN CON LA FIESTA CORTESANA	107
<i>Jesús F. Pascual Molina</i>	
APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL GREMIO DE LOS PLATEROS DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.	120
<i>Ana Pérez Varela</i>	
LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LA CASTILLA INTERIOR DURANTE EL SIGLO XVI. UNA APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO A TRAVÉS DE LAS CARTAS DE APRENDIZAJE Y DE LOS PLEITOS	133
<i>Julián Hoyos Alonso</i>	
LA HABILIDAD DE TRAZAR: LA FIGURA DEL VEEDOR DE OBRAS ECLESIASTICAS DEL OBISPADO DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVI	146
<i>María Josefa Tarifa Castilla</i>	
EL APRENDIZAJE EN LA PRÁCTICA: JUAN DE NATES Y EL CLASICISMO . .	160
<i>María José Redondo Cantera</i>	
DE TRASMIERA AL DUERO: JUAN DE NAVEDA Y LA REDEFINICIÓN DEL ESPACIO SACRO (1571-1595)	173
<i>Juan Escorial Esgueva</i>	
LA CARTA DE EXAMEN EN LOS GREMIOS DE ARTESANOS DE NUEVA ESPAÑA ENTRE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII	187
<i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	
PABLO DE CÉSPEDES Y EL APRENDIZAJE DEL ARTE DE LA PINTURA ENTRE ROMA, CÓRDOBA Y SEVILLA	201
<i>Pedro M. Martínez Lara</i>	
EL OFICIO DE PINTOR EN LAS ORDENANZAS GREMIALES DE GRANADA . .	214
<i>Nuria Martínez Jiménez</i>	
LAS VIDAS PARALELAS DEL PINTOR JIMÉNEZ DONOSO Y DEL CANTERO RODRIGO CARRASCO. SU APRENDIZAJE COMO MAESTROS DE ARQUITECTURA	223
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
DE INGENIERO VOLUNTARIO A INGENIERO EXTRAORDINARIO. EL ACCESO AL CUERPO DE DON ANTONIO DE NARVÁEZ Y LA TORRE . . .	237
<i>Manuel Gámez Casado</i>	

LAS ELECCIONES A ALCALDE VEEDOR Y EXAMINADOR DEL GREMIO DE ALARIFES DE SEVILLA (1755-1775)	247
<i>Carlos Nogales Márquez</i>	
UNIFICACIÓN DE ORDENANZAS. LOS OFICIOS DE LA MADERA EN SEVILLA A FINES DEL SIGLO XVIII	263
<i>M^a Mercedes Fernández Martín</i>	
GREMIOS Y ACADEMIA EN LA NUEVA ESPAÑA	274
<i>Berta Gilabert Hidalgo, Alberto Soto Cortés</i>	
LOS GREMIOS SEVILLANOS (1808-1814): GUERRA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	284
<i>José Manuel Baena Gallé</i>	
CARPINTEROS, TALLISTAS Y DORADORES: LOS OFICIOS DE LA ENMARCACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX (1818-1835)	301
<i>Silvia Castillo Álvarez</i>	
LA INTRODUCCIÓN POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA DEL TELAR CON MECANISMO JACQUARD EN 1819.	
UN GRAN RETO PARA RENOVAR UN ANTIGUO GREMIO	314
<i>Pilar Benito García</i>	
EL CUERPO DE INGENIEROS MILITARES Y LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS DE LA ISLA DE CUBA (1854-1867)	323
<i>Ignacio J. López Hernández</i>	

MESA 2. DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA

DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA	339
<i>M^a del Mar Lozano Bartolozzi</i>	
PRESENTACIÓN	349
<i>Vidal de la Madrid Álvarez</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA.	
UNA HISTORIA DE DESENCUENTROS	351
<i>Teresa Sauret</i>	
PINCELADAS SOBRE SOPORTE CERÁMICO. LA ACADEMIA DE LA REAL FÁBRICA DE LOZA FINA Y PORCELANA DE ALCORA	370
<i>Eva Calvo</i>	
EL PROCESO DE INTRODUCCIÓN DE LA FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA CIUDAD DE LOGROÑO (1752-1825)	382
<i>Myriam Ferreira Fernández</i>	

«CON EL RUBOR QUE ACOMPAÑA A MI SEXO...», ACADÉMICAS POR LA PINTURA EN LA VALENCIA ILUSTRADA	397
<i>Mariángeles Pérez-Martín</i>	
DE LA ACADEMIA AL IMPERIO: EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL ENTRE PARÍS, ROMA Y MADRID (1752-1815)	409
<i>Adrián Fernández Almoguera</i>	
CEÁN BERMÚDEZ Y LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN SU DICCIONARIO HISTÓRICO	422
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
FERNANDO SÁNCHEZ PERTEJO: ARQUITECTO DE PROVINCIAS EN LEÓN	435
<i>Jorge Martínez Montero</i>	
JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ Y EL ANTEPROYECTO PARA LA ACADEMIA DE SAN HERMENEGILDO DE LIMA (1812)	449
<i>Antonio Holguera Cabrera</i>	
LA ACTIVIDAD DE LOS NO TITULADOS: EL CASO DE FERNANDO MORENO EN EL PUERTO DE SANTA MARÍA	461
<i>José Ramón Barros Caneda</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE UN ARQUITECTO DECIMONÓNICO: BALBINO MARRÓN EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO	475
<i>Alberto Fernández González</i>	
LA FORMACIÓN ESCULTÓRICA EN EL RÍO DE JANEIRO DECIMONÓNICO	488
<i>Alberto Martín Chillón</i>	
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX: EL CASO DE LA PINTORA ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA	500
<i>María del Castillo García Romero</i>	
LA ESCUELA LIBRE DE MAESTROS DE OBRAS, APAREJADORES, AGRIMENSORES Y DIRECTORES DE CAMINOS VECINALES DE VALLADOLID (1869-1874): LA ESPECIALIDAD DE MAESTRO DE OBRAS	513
<i>Francisco Javier Domínguez Burrieza</i>	
FORMACIÓN EN ORNAMENTACIÓN VEGETAL EN LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES Y DECORATIVAS DE PARÍS Y BARCELONA DURANTE EL MODERNISMO	528
<i>Fátima López Pérez</i>	

LA CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA ANTIGUA. EDUARDO BARRÓN GONZÁLEZ (1858-1911): CONSERVADOR-RESTAURADOR DE LA SECCIÓN DE ESCULTURA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA	540
<i>Ángel Peña Martín</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE LLEIDA, 1875-1936. LECTURA SISTÉMICA DE UN ENTORNO PERIFÉRICO	553
<i>Esther Solé i Martí</i>	
MUJERES Y FORMACIÓN ARTÍSTICA OFICIAL EN BARCELONA (1876-1900). DE LA ESCUELA DE NIÑAS Y ADULTAS A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES .	571
<i>Cristina Rodríguez Samaniego y Natàlia Esquinas Giménez</i>	
¡QUIERO SER FOTÓGRAFA! LA FORMACIÓN DE LAS MUJERES FOTÓGRAFAS EN ALEMANIA DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR	584
<i>Mercedes Valdivieso</i>	
INFLUENCIAS DEL ACADEMICISMO VENTURIANO EN GUSTAVO GIOVANNONI: APORTACIONES A LA DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LA <i>SCUOLA ROMANA</i>	598
<i>Belén Calderón Roca</i>	
EVARISTO VALLE: ARTISTA ANTIACADÉMICO E INTRODUCTOR DE LA VANGUARDIA	611
<i>Gretel Piquer Viniestra</i>	
LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CÁCERES: LA ESCUELA ELEMENTAL DE TRABAJO Y CAPATACES AGRÍCOLAS	628
<i>Enrique Meléndez Galán</i>	
ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LAS BELLAS ARTES EN ESTADOS UNIDOS A MEDIADOS DEL SIGLO XX. APORTACIONES DE ARTISTAS ESPAÑOLES EMIGRADOS. JOSÉ DE CREEFT, ESTEBAN VICENTE Y LUIS QUINTANILLA: DE LA ACADEMIA A LA UNIVERSIDAD	640
<i>Beatriz Cordero Martín</i>	
LA CREACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE BILBAO, UN CAMBIO DE RUMBO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DEL PAÍS VASCO DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1975)	653
<i>Miren Vadillo Eguino</i>	
TRADICIÓN, EXILIO Y VANGUARDIA: LOS AÑOS FORMATIVOS DE EDUARDO SANZ	665
<i>Ruth Cereceda Gatón</i>	
LA CREACIÓN ARTÍSTICA DEL GREMIO 62: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD ESTILÍSTICA Y EL ASOCIACIONISMO DE INSPIRACIÓN MEDIEVAL	680
<i>María Diéguez Melo</i>	

LA MIRADA ARTÍSTICA. LA EXPERIENCIA DE ARTE EN FEMENINO A TRAVÉS DE LAS FACULTADES DE BELLAS ARTES	693
<i>Rosa Perales Piqueres</i>	

MESA 3. LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA

NOTAS SOBRE LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA	707
<i>Antonio Urquizar Herrera</i>	
OTRAS FORMAS DE MIRAR LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE NUEVA YORK 1939: LOS CÓMICS Y LOS MITOS DE LA CULTURA POP	709
<i>Javier Pérez Segura</i>	
SI PANOFSKY HUBIESE TENIDO UN DRON: MIRADA, VIGILANCIA Y LOS NUEVOS PARADIGMAS DE LA VISUALIDAD	720
<i>Luis Vives-Ferrándiz Sánchez</i>	
PAREADOS EN PIEDRA: RELACIONES SEMÁNTICAS EN LAS COMPOSICIONES PARALELAS DEL PÓRTICO DE LA MAJESTAD DE TORO (ZAMORA)	731
<i>Marina Garzón Fernández</i>	
LA PERSPECTIVA EN EL TEATRO CORTESANO BARROCO: UN DISPOSITIVO DE EDUCACIÓN POLÍTICA DE LA MIRADA	744
<i>Jaime Cuenca</i>	
«...POR LA ESPECIALÍSIMA DEVOCIÓN QUE TUVO A CRISTO CRUCIFICADO...»: UN ACERCAMIENTO AL SANTO CRISTO DE LOS JESUITAS DE SEVILLA A TRAVÉS DEL PRISMA DE SU PERCEPCIÓN	757
<i>José Carlos Pérez Morales</i>	
LA NOBLEZA VISTA COMO UNA PRAXIS SOCIAL. LA PRESENCIA ARTÍSTICA EN LOS ACTOS FESTIVOS: EL CASO VALENCIANO	771
<i>Karen Gregorio</i>	
FLUJO Y REFLUJO DEL LUSITANO OCÉANO. MEMORIA Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL MECENAZGO DE LA REINA BÁRBARA DE BRAGANZA	781
<i>Iván Rega Castro</i>	
LA SEMIÓTICA DEL SILENCIO: (AUTO)CENSURA, EXILIOS E INSILIOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA (1814-1833)	794
<i>Luis Delgado Mata</i>	
LA MIRADA PINTORESCA EN LA <i>ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL</i> (1842-1850)	805
<i>Matilde Mateo</i>	
«THE HITHERTO STRANGELY UNEXPLORED TREASURE-HOUSE»: LA COLECCIÓN JUNYER VIDAL COMO REFLEJO DEL GUSTO	817
<i>Gemma Avinyó Fontanet</i>	

EL VIAJE POR ESPAÑA DE ARTISTAS EXTRANJEROS A COMIENZOS DEL SIGLO XX: BERNARD, ZÁRRAGA, RIVERA Y OTROS	829
<i>Alberto Castán Chocarro</i>	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA. LA IMAGEN COMO RECURSO IDENTITARIO	843
<i>Juan M. Monterroso-Montero</i>	
<i>¿EN QUÉ PIENSAS A LA PUERTA DEL NEGRO CASERÍO?</i>	
MIRADAS SOBRE EL CASERÍO EN EL DESCUBRIMIENTO DE LO PROPIO (1919-1936)	856
<i>Eva Díez Patón</i>	
LA CREACIÓN DE UNA IMAGEN A TRAVÉS DE LA PROPAGANDA TURÍSTICA. PATRIMONIO CULTURAL Y PARADORES	870
<i>Patricia Cupeiro López</i>	
<i>¿UN FRANQUISMO POP? ASIMILACIÓN DEL ARTE POP EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL (1956-1977)</i>	
<i>884</i>	
<i>F. Javier Panera Cuevas</i>	
VALORACIONES SOBRE EL APRENDIZAJE, LA PRAXIS ARTÍSTICA Y SU COMPRENSIÓN EN EL ÁMBITO DE LOS MASS MEDIA	898
<i>Iván del Arco Santiago</i>	
ARTE CONTRADICCIÓN Y NUEVA CULTURA DE MASAS EN EL TARDOFRANQUISMO	911
<i>Isabel García García</i>	
APROPIACIÓN E INCONSCIENTE ARTÍSTICO EN EL CINE DE PEDRO ÁLMODÓVAR	925
<i>Mónica Salcedo Calvo</i>	
LA ARMONÍA DE LOS OBJETOS IMPOSIBLES: DESCUBRIENDO LA MÚSICA BAJO LA MIRADA FOTOGRAFICA DE CHEMA MADDOZ	938
<i>Fátima Bethencourt Pérez</i>	

MESA 4. LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA

LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA	955
<i>Javier Barón Taidigsmann y Javier Gómez Martínez</i>	
LA CONVERGENCIA CON LA MUSEOLOGÍA TRAS LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE	957
<i>Jesús Pedro Lorente</i>	

LA HISTORIA DEL ARTE EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO. UNA CIENCIA EN TIEMPOS COMPLEJOS	977
<i>Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero</i>	
«PERO ALFONSO, ¿CÓMO ESTUDIA USTED ESTAS COSAS?». 50 AÑOS DE HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD Y MUSEO DEL PRADO	990
<i>Patricia García-Montón González</i>	
DE LA MIRADA HISTÓRICA AL <i>COUP D'ŒIL</i> : T. J. CLARK, MICHAEL FRIED Y EL ESPECTADOR DE LA MODERNIDAD	1009
<i>Irene Valle Corpas</i>	
RECEPCIÓN ARTÍSTICA E HISTORIA DEL ARTE. CONCEPTO, ALCANCE Y LÍMITES HISTORIOGRÁFICOS	1022
<i>Àngel Monlleó i Galcerà</i>	
LOS OCHENTA Y LA VUELTA AL ORDEN EN ITALIA. LA CRÍTICA DE ARTE. DESDE LA TRANSVANGUARDIA HASTA LA <i>NUOVA MANIERA</i>	1034
<i>Noemí Feo Rodríguez</i>	
TENDENCIAS UTÓPICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	1046
<i>Julia Ramírez Blanco</i>	
EL MUSEO PÚBLICO COMO LEGITIMADOR DEL ARTE: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS EN EL CASO ARTIUM	1059
<i>Julen Anguiano Álvarez</i>	
EL PLAN MUSEOLÓGICO DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN PARA LA CATEDRAL DE SALAMANCA EN 1951	1070
<i>Jesús Ángel Jiménez García</i>	
LA COLECCIÓN TEXTIL DE FORTUNY. EL COLECCIONISMO COMO PARTE DEL PROCESO CREATIVO	1082
<i>María Roca-Cabrera</i>	
WOLF VOSTELL Y LA MODA: RELACIONES ENTRE LA INDUMENTARIA Y EL ARTE DE VANGUARDIA	1096
<i>Marina Bargón García</i>	
ARTE MÁS ALLÁ DE LA MIRADA: DE LA CONTEMPLACIÓN A LA ACCIÓN	1107
<i>Victoria Quirosa García y Laura Luque Rodrigo</i>	
DE LA GASTRONOMÍA AL <i>COOKING ART</i> : NUEVOS RETOS PARA LA MUSEOGRAFÍA DEL SIGLO XXI	1120
<i>Matteo Mancini</i>	
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LAS RELACIONES ESCUELA-MUSEO	1127
<i>María Enfedaque Sancho</i>	

MUSEOS, MARKETING Y POSTMODERNIDAD.	
EL RECURSO ATLÁNTICO	1135
<i>Luis Walias Rivera</i>	
COMUNICACIÓN DE ARTE (DEFICIENTE USO DE MASS MEDIA Y REDES SOCIALES EN MUSEOS)	1148
<i>Mónica Iglesias Tejera y Sara Núñez Izquierdo</i>	

**MESA 5. FUENTES, HISTORIOGRAFÍA Y LITERATURA ARTÍSTICA: DE LA ANTIGÜEDAD
AL LIBRO DE ARTISTA**

PRESENTACIÓN	1159
<i>Luis Méndez Rodríguez</i>	
FUENTES CLARAS, PERO NO INOCENTES	1162
<i>Fernando Marías</i>	
EL VIAJE DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER POR ESPAÑA (1892): GUSTO ESTÉTICO, COMPROMISO SOCIAL Y PARTICIPACIÓN CIENTÍFICA	1181
<i>Rafael López Guzmán</i>	
VISIONES ALTERNATIVAS SOBRE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA EN LA NUEVA ESPAÑA: DE FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL A LA <i>ARCHITECTURA MECHANICA CONFORME A LA PRACTICA DE ESTA CIUDAD DE MÉXICO</i>	1202
<i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	
LA INFLUENCIA DE LOS GRABADOS EN LA OBRA DEL PINTOR TADEO ESCALANTE	1217
<i>José Manuel Almansa Moreno</i>	
EXCELENCIAS DEL BURIL DE MORENO DE TEJADA: PRINCIPALES APORTACIONES PARA LA TEORÍA DEL GRABADO EN ESPAÑA	1231
<i>Fernando González Moreno</i>	
LA TORRE DE LA PARADA Y LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE: <i>LAS METAMORFOSIS COMO EJEMPLOS VICIOSOS</i>	1243
<i>Nozomi Yamada</i>	
LA OMISIÓN COMO RECURSO NARRATIVO: ESTUDIO DE LA OMISIÓN DELIBERADA DE TRES MÁRTIRES DE LA PINTURA SOBRE EL GRAN MARTIRIO DE NAGASAKI DE 1622	1255
<i>José Blanco Perales</i>	
BODAS REALES EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL: DEL EPITALAMIO AL ÁLBUM LITOGRAFICO	1269
<i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	

TRATADOS, FUENTES Y TEXTOS TEÓRICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA BIBLIOTECA PERSONAL DEL ESCULTOR JORGE OTEIZA	1283
<i>José Javier Azanza López</i>	
LA LITERATURA EPISTOLAR COMO FUENTE PARA LAS INVESTIGACIONES HISTÓRICO ARTÍSTICAS: EL PRIMER REGISTRO DE CARTAS DEL CONDE DE TENDILLA	1297
<i>M^a Cristina Hernández Castelló</i>	
DE RE PICTORICA. LIBROS, TRATADOS Y RECETARIOS EN LA ÉPOCA DE JOAN DE JOANES Y SU POSIBLE INFLUENCIA EN LA OBRA DEL PINTOR VALENCIANO	1309
<i>Miquel Àngel Herrero Cortell</i>	
LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA	1323
<i>Alejandro Jaquero Esparcia</i>	
HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV. NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS	1334
<i>María Belén Díez Ordas</i>	
LA OBRA GEOMÉTRICA DE DESARGUES: SOBRE LAS CONTINGENCIAS DE SU ECLIPSE Y LAS INCOMPRESIONES QUE AÚN DIFICULTAN SU VALORACIÓN	1353
<i>Alberto Luque</i>	
DEL TRAJE AL DISFRAZ. <i>IL LIBRO DEL SARTO</i> Y OTROS CATÁLOGOS DE INDUMENTARIA AL SERVICIO DE LA FIESTA	1366
<i>Cristina Igual Castelló</i>	
POSIBILIDADES PARA LA HISTORIA DEL ARTE DE LA GESTIÓN DE DOCUMENTACIÓN CON HERRAMIENTAS BIG DATA	1379
<i>Pedro Luengo</i>	
ARTE E INQUISICIÓN: UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN TORN AL AUTO DE FE DE BERRUGUETE	1391
<i>Irene González Hernando</i>	
RIQUEZAS DE INDIAS EN ANDALUCÍA: PODER, DINERO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA. APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	1401
<i>Gloria Espinosa Spínola y Guadalupe Romero Sánchez</i>	

PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS EN CONFLICTO. AL-ANDALUS EN EL ARTE ESPAÑOL. RELATOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS	1413
<i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	
JOAQUÍN MARÍA BOVER (1810-1865) Y EL LEGADO ISLÁMICO EN MALLORCA: LA DEFENSA DEL ARCO DE LA ÁLMUDAINA	1427
<i>Catalina Cantarellas Camps</i>	
LA DEFINICIÓN DEL GUSTO ROMÁNTICO EN LAS PRIMERAS REVISTAS ARTÍSTICAS DE LA ESPAÑA ISABELINA: ENTRE LA TRADICIÓN CLASICISTA Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LO MEDIEVAL	1441
<i>María Victoria Álvarez Rodríguez</i>	
ECOSISTEMA Y EXPLOSIÓN DE LAS FUENTES EN LA SOCIEDAD DATACÉNTRICA: NUEVOS MATERIALES PARA LA INVESTIGACIÓN CULTURAL. ANÁLISIS DEL SISTEMA EXPOSITIVO ESPAÑOL COMO ESTUDIO DE CASO	1454
<i>Nuria Rodríguez Ortega</i>	

MESA 6. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN, TESIS, GRUPOS Y REDES

PRESENTACIÓN	1471
<i>María Victoria Herráez Ortega y Fernando Villaseñor Sebastián</i>	
EL HISTORIADOR DEL ARTE COMO EVALUADOR	1473
<i>Manuel Valdés Fernández</i>	

REDES

RED DE EXCELENCIA «ARS MEDIEVALIS»	1482
<i>Gerardo Boto Varela</i>	
RED EN ESTUDIOS MEDIEVALES INTERDISCIPLINARES	1483
<i>Marta Cendón Fernández</i>	
RED TEMÁTICA DE INVESTIGACIÓN COOPERATIVA SOBRE ARTE TARDOGÓTICO (SS. XV-XVI)	1484
<i>Begoña Alonso Ruiz</i>	
RED DE EXCELENCIA FORTIFICACIONES EN EL CARIBE. PROTOCOLOS INTERDISCIPLINARES DE PROTECCIÓN Y PUESTA EN VALOR PARA EL PATRIMONIO MILITAR	1485
<i>Alfredo J. Morales</i>	

RED DE INVESTIGACIÓN OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE ARQUITECTURA RELIGIOSA A.C. EXPRESIÓN SOCIAL DE LOS ESPACIOS DE CULTO	1486
---	------

María Diéguez Melo; Jorge Sosa Oliver; María Cristina Valerdi Nochebuena

RED INTERNACIONAL DE ESTUDIOS DIGITALES SOBRE LA CULTURA ARTÍSTICA (REARTE.DIX)	1491
--	------

Nuria Rodríguez Ortega

GRUPOS

CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO	1492
--	------

Ricardo Fernández Gracia

LYA (GRUPO INTERDISCIPLINAR DE LITERATURA Y ARTE)	1498
---	------

Fernando González Moreno y Margarita Rigal

IARTHIS_LAB. LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN, INNOVACIÓN Y FORMACIÓN	1503
--	------

Nuria Rodríguez Ortega

MEDIEVALISMO: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA	1504
---	------

Marta Cendón Fernández

ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA EDAD MODERNA	1505
---	------

Miguel Ángel Zalama

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA	1509
--	------

Begoña Alonso Ruiz

ICONOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE	1510
---	------

Víctor Mínguez

PROYECTOS Y TESIS VINCULADAS

ARTE Y REFORMAS RELIGIOSAS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL	1515
--	------

Javier Martínez de Aguirre Aldaz

MONARQUÍA, REFORMA Y FRONTERA: APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA ROMÁNICA DE LA CATEDRAL DE JACA	1520
---	------

Francisco de Asís García García

PODER, SABER Y MAGNIFICENCIA EN LOS ENCARGOS ARQUITECTÓNICOS EPISCOPALES CASTELLANOS DEL SIGLO XV: ALONSO DE BURGOS Y SAN GREGORIO DE VALLADOLID	1521
--	------

Diana Olivares Martínez

EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA. ARTE Y REFORMA DOMINICANA EN CASTILLA EN TIEMPOS DE CATALINA DE LANCASTER Y MARÍA DE ARAGÓN (1392-1445)	1522
<i>Diana Lucía Gómez Chacón</i>	
ESPACIO, LETRA E IMAGEN: EL FACTOR CLUNIACENSE EN LA EDAD MEDIA HISPANA DESDE SUS INICIOS A SU DECADENCIA (1000-1500) .	1523
<i>José Luis Senra Gabriel y Galán</i>	
LAS MANUFACTURAS TEXTILES ANDALUSÍES: CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO INTERDISCIPLINAR	1524
<i>Laura Rodríguez Peinado</i>	
AL-ANDALUS, LOS REINOS HISPANOS Y EGIPTO: ARTE, PODER Y CONOCIMIENTO EN EL MEDITERRÁNEO MEDIEVAL. LAS REDES DE INTERCAMBIO Y SU IMPACTO EN LA CULTURA VISUAL	1529
<i>Susana Calvo Capilla y Juan Carlos Ruiz Souza</i>	
ASTROLABIOS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL. DE AL-ANDALUS A LOS REINOS CRISTIANOS	1530
<i>Azucena Hernández Pérez</i>	
LA FORMACIÓN DEL PINTOR Y LA PRÁCTICA DE LA PINTURA EN LOS REINOS HISPANOS (1350-1500)	1531
<i>Matilde Miquel Juan</i>	
LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO TÉCNICO EN LOS ARQUITECTOS DE LA CORONA DE ARAGÓN ENTRE 1392 Y 1506	1537
<i>Víctor Daniel López</i>	
EL SEPULCRO COMO ESPACIO NARRATIVO: CASTILLA, SIGLOS XII-XIV . .	1538
<i>Elena Sepulveda Iturzaeta</i>	
LAS CATEDRALES GALLEGAS EN LA EDAD MEDIA: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA	1539
<i>David Chao Castro</i>	
EL PATRONAZGO ARTÍSTICO EN EL REINO DE CASTILLA Y LEÓN (1230-1500). OBISPOS Y CATEDRALES	1540
<i>M^a Victoria Herraiz Ortega</i>	
PROMOCIÓN EPISCOPAL EN EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII . . .	1546
<i>Esperanza de los Reyes Aguilar</i>	
LOS DISEÑOS DE ARQUITECTURA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI. INVENTARIO Y CATALOGACIÓN	1552
<i>Javier Ibáñez Fernández</i>	

ARQUITECTURAS DIBUJADAS. INGENIEROS MILITARES EN CUBA (1764-1898)	1553
<i>Pedro Cruz Freire</i>	
CULTURAS URBANAS EN LA ESPAÑA MODERNA (SIGLOS XVI-XIX)	1554
<i>Luis Sazatornil Ruiz</i>	
CEREMONIA, FIESTA Y FAVOR REAL: LA MONARQUÍA Y LAS «CUATRO VILLAS DE LA COSTA DE LA MAR» EN LA EDAD MODERNA	1555
<i>Natalia Ganzo Galaz</i>	
PATRIMONIO ARTÍSTICO Y RELACIONES CULTURALES ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA DEL SUR	1560
<i>Yolanda Guasch Marí</i>	
IDENTIDAD EUROPEA Y ARQUITECTURA GLOBALIZADA EN EL PEKÍN DE QIANLONG	1561
<i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	
RUINAS, EXPOLIOS E INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL	1562
<i>M^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola; Zara María Ruiz Romero</i>	
MOMOWO-WOMEN'S CREATIVITY SINCE THE MODERN MOVEMENT ..	1569
<i>Esther Rodríguez Ortiz</i>	

TESIS DOCTORALES

LA MUSEALIZACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS Y PROYECCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE MÉRIDA	1570
<i>Cristina Eugenia Íscar Gamero</i>	
LAS FLORES EN EL ARTE MAYA	1575
<i>María Simó García</i>	
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE MAYA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO	1581
<i>Esther Parpal Cabanes</i>	
ARTE Y DEVOCIÓN: LA EXPERIENCIA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA	1582
<i>Melania Soler Moratón</i>	
HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV	1587
<i>M^a Belén Díez-Ordás Berciano</i>	

LA CREACIÓN DE UN NUEVO ESTILO PICTÓRICO TRANSCULTURAL EN JAPÓN: NAMBAN KAIGA. LAS REPRESENTACIONES DE MÁRTIRES EN EL JAPÓN DEL SIGLO XVII	1592
<i>José Blanco Perales</i>	
PINTURA BARROCA EN JAÉN	1593
<i>Rafael Mantas Fernández</i>	
LOS PALACIOS EPISCOPALES EN ANDALUCÍA ORIENTAL. LECTURAS DE SIGNIFICACIÓN	1598
<i>Laura Luque Rodrigo</i>	
LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA	1604
<i>Alejandro Jaquero Esparcia</i>	
LOS HERMANOS FERINGÁN: INGENIEROS MILITARES DE LA MONARQUÍA BORBÓNICA	1605
<i>Anaïs Laia Serrano García</i>	
EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LAS REVISTAS ARTÍSTICAS DEL REINADO ISABELINO	1610
<i>M^ª Victoria Álvarez Rodríguez</i>	
LA ARQUITECTURA DE LOS CENTROS DOCENTES EN CANTABRIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX	1615
<i>Victoria Cabieces Ibarrodo</i>	
H. S. COLT Y LOS INICIOS DEL GOLF EN ESPAÑA, 1900-1936. ARQUITECTURA, SOCIEDAD, DEPORTE	1622
<i>Gerardo Rebanal Martínez</i>	
MODELOS TEÓRICOS DEL SURREALISMO Y SU APLICACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE LA POSMODERNIDAD: DE PARÍS A LAS VEGAS	1623
<i>Bárbara Barreiro León</i>	
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DEL CRÍTICO ACHILLE BONITO OLIVA Y LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA	1624
<i>Noemi Feo Rodríguez</i>	
INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA	1628
<i>Ricardo González García</i>	
LA OBRA DE ALEX ALEMANY. ANÁLISIS DE SU VISIÓN FORMAL Y SU APROXIMACIÓN AL ONIRISMO	1635
<i>María Hernández-Reinoso</i>	
HISTORIA DEL CÓMIC EN ESPAÑA, 1986-1996	1642
<i>Julio Andrés Gracia Lana</i>	

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL FRANQUISMO EN ASTURIAS. DE LA RECONSTRUCCIÓN A LA RENOVACIÓN	1646
<i>Noelia Fernández García</i>	
ESTRATEGIAS FORMALES EN EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE EDUARDO CHILLIDA	1647
<i>Carmiña Dovale Carrión</i>	
SOKUROV, DE LA PINTURA A LO PICTÓRICO	1652
<i>María Enfedaque Sancho</i>	
LA TERCERA VÍA: REVISIÓN, ACTUALIZACIÓN Y DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN EL CINE ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO	1662
<i>Ana Asión Suñer</i>	
HOMENAJE DEL CEHA A ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS . . .	1667

PRESENTACIÓN

Presidentes de XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)

Begoña Alonso Ruiz

Julio J. Polo Sánchez

Luis Sazatornil Ruiz

Universidad de Cantabria

PRESENTACIÓN

Entre los días 20 y 23 de septiembre de 2016 se celebró en el Palacio de la Magdalena de Santander el *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*. Entonces se materializaba una iniciativa sobre la que el Grupo de Investigación de Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Cantabria llevaba trabajando desde dos años atrás, cuando la Asamblea General de Socios del CEHA, celebrada en Toledo en octubre de 2014, acordó por unanimidad aceptar nuestra propuesta para organizar en Santander el siguiente Congreso Nacional de Historia del Arte. Ahora, con la publicación de las actas de dicha reunión científica, cerramos un largo pero exitoso proceso.

Nuestra propuesta para articular el congreso giró en torno a una temática a la vez monográfica y transversal: LA FORMACIÓN ARTÍSTICA, abordada desde la doble perspectiva que plantean los dos protagonistas principales del diálogo artístico (el creador y el espectador), y hacerlo desde la Prehistoria (inevitable en Cantabria) hasta el arte actual. Ese eje que va del creador al espectador, pasando por el historiador del arte como mediador entre ambos, fue analizado en el marco del congreso a través de una serie de líneas temáticas, que tuvieron una actividad paralela en las seis mesas del congreso, que son las mismas que hoy articulan las partes fundamentales de estas actas:

En la 1ª mesa, dedicada a los **Oficios y Gremios**, se abordó la formación artística preacadémica, analizando los procesos formativos, las habilidades gremiales y las circunstancias que propiciaron su continuidad y renovación en los diferentes marcos sociológicos, peninsulares e hispánicos. Actuaron de Presidente D. Alfredo Morales (Universidad de Sevilla), de Secretario D. Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza) y fue su Ponente Dª Alicia Cámara Muñoz (UNED).

La 2ª mesa, bajo el título **De la Academia a la Formación Universitaria**, se adentró en el cambio que supuso en la formación de los artistas la aparición de las Academias de Bellas Artes y las diversas alternativas educativas que han sido propuestas, hasta hoy día, en nuestro ámbito de estudio. En este caso actuaron como Presidenta de la mesa Dª María del Mar

Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), como Secretario D. Vidal De La Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo) y fue la Ponente de la mesa D^a Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga).

En la 3^a mesa se atendió a los modos en que puede producirse **La Educación de la Mirada**, desde perspectivas pluridisciplinares que abarcan ámbitos concretos, como la inteligencia figurativa, la educación sensorial, la filosofía de los *mass media*, la publicidad, los significados y métodos de interpretación visual o la semiótica. Para ello contamos como Presidenta de la Mesa con D^a Mireia Freixa (Universidad de Barcelona), con D. Antonio Urquizar (UNED) como Secretario, y con D. Javier Pérez Segura (UCM) como ponente.

Titulamos la mesa 4^a **La crisis de la Historia del Arte: Creatividad, Educación Artística y Museología**. En ella, a través de las intervenciones del Presidente de la mesa D. Javier Barón Thaidigsmann (Museo del Prado), el Secretario D. Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria) y el ponente D. Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), se analizó el proceso que desde los años ochenta del siglo pasado, bajo el signo de la postmodernidad, ha venido relacionándose con la «decadencia» de las humanidades, reconociendo la necesidad de revisar sus contenidos y las estructuras que les sirven para relacionarse con la sociedad. Entre ellas, tuvo especial importancia el papel de los museos que debaten hoy, críticamente, las posibles soluciones al dilema «enseñar a ver-enseñar a hacer arte».

La información sobre las artes, el pensamiento estético, las técnicas artísticas, los artistas, sus promotores y clientes se encuentra codificada en un amplísimo corpus de fuentes históricas (documentales, gráficas o literarias). Éste fue el objeto de análisis de la Mesa 5^a, dedicada específicamente a las **Fuentes, la historiografía y la literatura artística** y presidida por D. Fernando Marías (UAM), con D. Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla) como Secretario y con D. Rafael López Guzmán (Universidad de Granada) como ponente. En ella, se fijó la atención en el problema de la selección de las fuentes y la metodología histórico-artística.

Finalmente, la mesa 6^a fue nuestra gran apuesta ya que constituyó una novedad en relación con anteriores ediciones. Creímos oportuno que nuestro congreso en Santander sirviese, además, como foro de encuentro y debate entre profesionales de los **Proyectos de investigación** en curso, en especial de los de carácter competitivo de ámbito internacional y nacional, de difusión de las **Tesis Doctorales** en proceso de realización o de reciente defensa, así como para proyectar la actividad de los principales **Grupos de Investigación** reconocidos y de las **Redes Temáticas** activas en España. Pretendíamos con ello llegar a trazar el rico panorama investigador nacional, de la forma más completa y directa posible, tratando de reflejar las principales orientaciones metodológicas de la disciplina, así como las líneas de trabajo más consolidadas y las emergentes. Esta novedosa iniciativa fue articulada también de forma diferente al resto de las mesas, contando con ponentes especialistas en cada una de las líneas fundamentales de la investigación actual y presidida por la Presidenta del CEHA D^a María Victoria Herráez Ortega (Universidad de León) y en la que actuó como Secretario D. Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria). Para ello contamos con D. Miguel Ángel Castillo Oreja (UCM), D^a Therese Martin (CSIC) y D. Manuel Valdés Fernández (Universidad de León) como ponentes. A esta novedad añadimos la exposición en forma de posters que se pudo visitar durante la celebración del congreso en la Sala Bringas del Palacio de la Magdalena.

Con estos mimbres temáticos se construyó un congreso al que se presentaron más de dos centenares de trabajos. El empeño de los organizadores de que la selección de los trabajos para su defensa final en Santander y su publicación dentro de estas actas se ajustase a los estándares científicos más rigurosos, equiparables, por tanto, a los exigidos para las revistas de mayor impacto, redujo los trabajos finalmente admitidos a los que hoy forman parte de estas actas. Los presidentes y secretarios de cada mesa, auxiliados por el Comité Organizador y el amplio Comité Científico que sustentaba este congreso, fueron los encargados de la revisión por pares en dos fases -primero de los resúmenes y en segunda fase de los textos íntegros de cada autor-, seleccionando finalmente 100 comunicaciones y 54 poster. Las actas se completan con las presentaciones de cada mesa a cargo de los presidentes y secretarios y las investigaciones presentadas por los diversos ponentes del congreso.

El Congreso, como ya se ha dicho, fue una actividad del CEHA y del Grupo de Investigación de Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Cantabria, pero ha contado además con el apoyo de otras instituciones. Además de la Universidad de Cantabria, la iniciativa fue apoyada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP); ambas instituciones públicas están alcanzando grandes logros académicos, científicos y de transferencia del conocimiento conjuntos, gracias al marco institucional que les facilita el desarrollo del Campus de Excelencia «*Cantabria Campus Internacional*». Agradecemos tanto a sus Rectores como a los Vicerrectores de Investigación y Transferencia del Conocimiento, Coordinación de Acciones Estratégicas, y Cultura y Participación Social de la UC, al Vicerrector de Internacionalización y Campus de Las Llamas de la UIMP, al Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, a la directora del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la UC, la Escuela de Doctorado (EDUC), el soporte económico y la colaboración institucional recibidos. Agradecemos también el trabajo de cuantos nos alentaron y apoyaron antes y durante la celebración del congreso, en especial de nuestros compañeros del Grupo de Investigación de Historia y Teoría del Arte (Javier Gómez Martínez, Juan Martínez Moro –diseñador del cartel del congreso y de la portada de estas actas-, Karen Mazarrasa y Fernando Villaseñor), y de los alumnos de la Facultad que realizaron tareas de apoyo durante su celebración (Natalia Ganzo Galaz, Monserrat Cubría Piris, Marta Insua López, Ana Reyes Lavín Bringas, Héctor De Diego Sánchez y María Barcina Abad).

Junto a estas dos universidades resultó fundamental la colaboración recibida por parte del Excmo. Ayuntamiento de Santander, propietario del palacio que nos acogió en la Península de la Magdalena, marco excepcional para la reflexión y el debate; y del Gobierno de Cantabria que apoyó el desarrollo del congreso y la edición de estas actas a través de subvenciones provenientes tanto de la Dirección General de Cultura como de la Dirección General de Universidades, a cuyas responsables reiteramos nuestro agradecimiento.

Otras prestigiosas instituciones del mundo científico y cultural de la ciudad y de la región actuaron como entidades colaboradoras en la organización de actividades complementarias al congreso. Entre ellas debemos destacar la cooperación entre la Biblioteca Menéndez Pelayo, el Archivo Lafuente y la Autoridad Portuaria de Santander, que hicieron posible la exposición de una extraordinaria selección de fondos bibliográficos y documentales de las dos primeras instituciones, en el Palacete del Embarcadero de Santander, directamente relacionados con los objetivos planteados en este encuentro, bajo el título «*El Arte de Ver: tratados, revistas y manifestos*», en la que se plantea un acercamiento a las fuentes literarias para la formación de los artistas en España, desde el Renacimiento hasta

las vanguardias. Queremos agradecer, en este caso de forma especial, la implicación en el proyecto de don José María Lafuente y de los responsables (Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués) de la Biblioteca del autor de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*.

Por su parte, el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), dependiente del Ayuntamiento de la ciudad, programó también una exposición enmarcada en la dinámica del encuentro, titulada «*Dióscoro Puebla: la fotografía y la formación de un artista*», muestra comisariada por nuestra compañera y amiga, la doctora Manuela Alonso, directora del CDIS.

Paralelamente, en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Cantabria, se inauguró durante el congreso la exposición titulada «*Guerra, Violencia y Muerte*», con fondos de la Colección Mariano Moret, un coleccionista especializado en el grabado antiguo sobre metal, con relevante presencia de obras de artistas alemanes, flamencos, holandeses, italianos y españoles de los siglos XVI al XVIII, fuentes gráficas que, como es bien sabido, tradicionalmente fueron la principal inspiración iconográfica y formal de los artistas plásticos.

Coincidiendo con la inauguración de esta exposición, se celebraron en el Paraninfo de la UC las reuniones ordinaria y extraordinaria de los socios del CEHA. En el marco de la Asamblea General de Socios homenajeamos a un investigador de larga e intensa trayectoria, el doctor Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, profesor de algunos de nosotros, con vinculaciones a esta región, que fue catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente ocupa el cargo de Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La *Laudatio* al prof. Ceballos a cargo de la Presidenta del CEHA María Victoria Herráez, cierra estas actas que también incluyen los dos premios que concedió el CEHA a las mejores comunicaciones presentadas a este congreso, en sus categorías predoctoral (conseguido por M^a Ángeles Pérez-Martín) y postdoctoral (Fátima Bethencourt Pérez).

En la sede central de la Fundación Botín (C/ Pedrueca), nos fue presentado el proyecto artístico del Centro Botín, entonces aún en obras, y fue la Fundación la que apoyó la proyección de la última creación del realizador Hugh Hudson, el film de 2016 titulado «*Altamira*». Y finalmente, Altamira también fue el destino de la última actividad del congreso, el sábado 24 de septiembre, cuando el Aula de Patrimonio de la Universidad de Cantabria organizó una visita conjunta a la villa de Santillana del Mar, su colegiata románica, y al Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira.

Así concluyeron las jornadas de trabajo de 2016 en torno al *XXI Congreso Español de Historia de Arte*, y ahora, con la presentación de estas actas cerramos un ciclo que esperamos sea recordado como un estimulante foro de estudio y debate, un importante hito historiográfico, digno de mención por la excelencia científica de las aportaciones presentadas, así como por la variedad y calidad de las actividades paralelas programadas.

CONFERENCIA INAUGURAL

Ángeles Caso
Historiadora del Arte y Escritora

LOS GUARDIANES DE LA MIRADA

En el año 1976, empecé mi carrera de Historia en la Universidad de Oviedo, con la idea más que clara desde la infancia de especializarme en Historia del Arte. En aquel entonces, la Facultad de Filosofía y Letras ocupaba una parte del antiguo convento de San Vicente, el mismo que dio lugar a la fundación de la ciudad a finales del siglo VIII y que mil años después albergó durante más de cinco décadas la vida, el pensamiento y la escritura del gran padre Feijóo.

La Facultad estaba a unos 500 metros en línea recta de mi casa familiar. Cada mañana, durante cinco años, yo emprendía a toda prisa, medio andando y medio corriendo –siempre remolona para levantarme–, el camino hasta el viejo edificio a través de la calle Argüelles y la calle Jovellanos que, a pesar de su nombre ilustrado, era una vía fea y ruidosa, bordeada por anodinos edificios de viviendas, al menos hasta llegar a la esquina donde se alza, vecina ya a la Facultad, la espléndida mole pétrea del convento de las Pelayas.

Ese era mi recorrido habitual, hasta llegar jadeante a la primera clase. Pero algunos días, cuando un milagro hacía que me levantase pronto o cuando la clase de las 8 de la mañana no tenía lugar, podía permitirme ir despacio. Y entonces elegía mi camino. Me premiaba a mí misma por haber sido buena chica o celebraba la ausencia del profesor más mañanero negándome a recorrer aquella desapacible calle y zigzagueando por el casco antiguo de la ciudad.

Atravesaba la Plaza de Porlier –que entonces era un espacio ajardinado, lejos de la plaza dura en la que algún «sabio» urbanista la convirtió años más tarde–, contemplada por las fachadas de los palacios de Toreno y Camposagrado y, casi sin darme cuenta, comenzaba a inclinar la cabeza a la derecha para divisar detrás de la esquina de Camposagrado, al fondo de la perspectiva que mi vista podía alcanzar, la catedral y su torre.

Como Monet con la catedral de Ruán, yo podría describirles la basílica de Oviedo bajo las distintas luces. Podría hablarles del pálido dorado con el que posa tranquila las mañanas de sol, de las manchas rojizas de los líquenes en ciertos sillares, de la resplandeciente alegría de las vidrieras a determinadas horas en primavera, o de cómo la catedral entera refulge bajo la lluvia, más bella que nunca, como si ese fuera realmente el clima que me-

por le sienta a su aspecto, el que saca el mayor partido de las viejas piedras de Laspra, de Piedramuelle o de Tiñana, tan habituadas durante millones de años a que el agua las lama y las adorne, que parecen expandirse bajo los aguaceros o el orbayu y alcanzar ahí, en medio de la persistente humedad de esos días, su máximo esplendor.

Cruzaba la plaza de la catedral girando la cabeza a izquierda y derecha para no perderme ni un instante de la vida contemporánea a la mía de las dovelas perfectas del arco de la casa de la Rúa, después de levantar la vista bien arriba para comprobar si la flecha y los pináculos de la torre de la catedral seguían en su lugar, como suele ocurrir los días despejados, o si se habían desvanecido entre las brumas, convirtiéndose en fantasmas.

A veces, en las mañanas especialmente pausadas, entraba en la catedral a tiempo de escuchar al coro de canónigos cantando sus primas, y paseaba entretanto por las naves y la girola, tratando de no hacer ruido sobre el enlosado blanco y negro, mientras admiraba las tallas de Luis Fernández de la Vega, saludaba silenciosamente a los reyes de Asturias que yacen en sus sepulcros, o contemplaba una vez más el conmovedor Cristo de Velarde, obra quizá del mismísimo Berruguete.

Después de esos minutos en los que me sentía fuera del tiempo, salía de nuevo al exterior, bordeaba la catedral rozándola con la mano –siempre me ha gustado tocar las cosas viejas de siglos, por si acaso a través de ellas puede llegarme una pizca de sabiduría–, giraba por la calle de Santa Ana, daba los buenos días a los arcos de la preciosa ventana del testero prerrománico de la iglesia de San Tirso, seguía por la Travesía de Santa Bárbara, pegada al palacio episcopal del que surgían –o así me parecía– aromas de café y rumores de rezos, y me detenía para asomarme indefectiblemente, aunque eso significase empararme bajo la lluvia, a la reja que cierra el patio sur de la catedral, para disfrutar un rato de los muros más antiguos y de los sugerentes restos arqueológicos que entonces se consideraban del palacio de Alfonso II el Casto y que despertaban en mí toda clase de cortesanas –y no sé si tan castas– imágenes.

Solo me quedaba atravesar con calma la Corrada del Obispo, que era y sigue siendo mi espacio favorito de la ciudad, y dirigirme ya a la Facultad y al aula correspondiente, con la mirada llena de cosas hermosas y sugerentes que de alguna manera perduraban, animándose, mientras transcurrían las horas dentro de aquel feo interior universitario, setentero y descuidado, con sus pupitres de formica y las paredes sobadamente blanquecinas.

La mirada llena de belleza. Disculpen que utilice ese término que quizá no esté demasiado de moda: soy de las que aún siguen considerando válida la idea de Dostoievski de que la belleza nos salva y, aunque no sea este el lugar para intentar definirla –Apolo me libre de semejante pretensión–, sí me detendré un instante a decir, para no generar malentendidos, que para mí la belleza es más expresividad que perfección, más comunicación que técnica, más fragilidad que inmortalidad, más vulnerabilidad que soberbia.

La belleza creada por nosotros, los seres humanos, ese extraño hilo –tan leve que casi resulta invisible y tan resistente que parece hecho en acero– que une a las mujeres y los hombres que realizaron sus ritos y dejaron sus pinturas en las cavernas con las más descaradas de las artistas contemporáneas, que hermana un canto llano de Hildegarda de Bingen con una pieza de B.B. King, que hilvana un verso de Safo –Me arrastra, otra vez, Eros, que desmaya los miembros, / dulce animal amargo que repta irresistible– con uno de Vanesa Pérez-Sauquillo: Dime, / si me frotabas/ hasta romperme en hebras, / por qué nunca pasaste los dedos/ a través. / Por qué no me agarraste.

¿Qué es ese extraño temblor, esa ansia que nos recorre? Como especie, me temo, los humanos dejamos mucho que desear. Somos abrumadoramente crueles, infinitamente destructivos, e incumplimos de tal manera las normas elementales de supervivencia de cualquier especie viva que sin duda estamos condenados a la extinción. Pero al mismo tiempo, qué extraordinaria nuestra mente, nuestra imaginación, nuestra inteligencia. Qué prodigio ser capaces de volar hasta las estrellas como persistentes pájaros y de hundirnos hasta el fondo de los mares como raros peces de las simas y, a la vez, poseer la curiosidad y el talento para indagar en la partícula más diminuta de cuantas componen ese universo de materia y antimateria del que formamos parte.

Sí, qué extraordinario que, mientras destruimos como los más violentos de los depredadores, creemos como las más fecundas de las divinidades generadoras de vida. Qué cosa tan asombrosa que, sabiendo como sabemos que cada uno de nosotros es una fortaleza de secretos y silencios, una sima propia y personal de malestar e incomunicación, sigamos sintiendo en nuestros oídos, resonante y profundo, el aullido chamánico de la mujer que acaso pintó el bisonte de Altamira, el canto alegre del hombre que talló las arpías de Silos, el susurro de respeto de Diego Velázquez cuando observaba la luz que caía desde la alta ventana de su taller sobre el cuerpo maltrecho, la mente insigne y los ojos tristísimos del enano Don Sebastián de Morra, el grito silencioso de Goya mientras se rebelaba contra un mundo cruel pintando aquelarras y fusilados y monstruos acechantes en la oscuridad de la sinrazón.

Qué milagro que aún podamos oír, como si estuvieran ocurriendo aquí mismo, a nuestro lado –porque todo el arte es siempre, inevitablemente, contemporáneo–, el rasguído sobre el pergamino de los pinceles de la monja Ende iluminando en el monasterio de San Salvador de Tábara el Beato de Gerona, los golpes del cincel de Miguel Ángel sobre sus esclavos, el parloteo de los visitantes de Rubens en su taller, los disparos de las cámaras de Man Ray y Germaine Krull en el París bullicioso de entreguerras, el sonido de las tijeras con las que Hannah Höch recortaba trozos de revistas para componer sus collages dada.

Ese es para mí el gran prodigio del arte. Mejor dicho, de las artes, que son –considero como el dios trinitario, muchas y una única verdadera. No solo la capacidad de crear desde la nada, desde el espacio vacío y silente, desde la página en blanco o el lienzo desnudo. No solo el talento para componer mundos de formas, palabras, volúmenes, sonidos, colores, ideas o imágenes que nos deslumbran por su perfección, su fuerza, su expresividad o su delicadeza, que nos conmocionan con el poder de lo bello. El gran prodigio del arte es, sobre todo, la manera como nos une y nos hermana, esa misteriosa comunicación que se establece entre seres diferentes, más allá del tiempo y del espacio.

El estremecimiento que sentimos ante los ciervos de Altamira, el nudo en la garganta frente al Partenón, las lágrimas en los ojos bajo los sonidos de una sonata de Beethoven, la conmoción al leer a Baudelaire o el regocijo cuando nos detenemos junto a una escultura de Niki de Saint-Phalle son emociones compartidas por millones y millones de seres humanos, en el pasado y el presente, y que aún compartirán muchos millones más en el futuro, espero.

Como paseantes en la caverna platónica de las sombras, como partes diminutas del inconsciente colectivo de Jung, ante una obra de arte extendemos inevitablemente las manos para unirlas a las manos de una innumerable cantidad de semejantes, vivos, muertos y por venir, mientras nuestras mentes reposan por un instante en el mismo objeto. Y

sabemos, aunque no pensemos saberlo, que en ese pedazo de materia creada por uno de nosotros vibra algo terriblemente grande, algo que está muy por encima de nuestra humana pequeñez y de la de su propio creador y que posee la magnitud infinita de los dioses.

Sabemos también que el artista carga con la aterradora responsabilidad de llevar en su mirada la mirada de todos los humanos. Contempla y oye aquello ante lo cual los seres comunes permanecen ciegos y sordos. Quizá sea - quién podría decirlo a ciencia cierta- el rumor inaudible de la armonía de los astros, el lejanísimo canto de los bienaventurados junto al Creador, el eco de la explosión genésica del big bang, el invisible vaivén de las ondas gravitatorias que atraviesan nuestro universo y que acaso atrapen en su torbellino al artista obligándole a detenerse, a mirar y oír más allá, a imaginar y desear y atreverse a expresar lo aparentemente inexpresable.

Alfred de Musset dijo que «Toda mirada verdadera es un deseo». Yo diría que, en el artista, toda mirada verdadera es un destino. Un compromiso obligado con la narración del mundo, la imposición de una estética y una ética, (conceptos indisolubles desde mi punto de vista). El artista penetra el mundo con su mirada no solo porque ansía hacerlo, sino, sobre todo, porque no le queda otro remedio, y luego nos lo revela. Y en esa revelación nos otorga placer, felicidad, serenidad o exaltación, y, siempre, asombro.

Nosotros, los historiadores del arte, somos lo que el profesor Luis Sazatornil llama, en acertada expresión, los guardianes de la mirada. Somos los que caminamos con la cabeza alta y la mente abierta, oteando cornisas, escudriñando piedras, dispuestos a descubrir el fulgor de una sombra en la esquina más secreta, agazapados como felinos en busca del más breve instante de belleza.

Nosotros elegimos el camino más largo, el que atraviesa plazas rodeadas de antiguos palacios, catedrales empapadas, interminables salas de museos, estudios desordenados de artistas contemporáneos, y vamos dejando que penetren en nosotros, como una gozosa disciplina, las formas y los volúmenes y los colores y las materias, hasta adquirir en nuestras mentes un sentido que lo explica todo, un rigor que aclara, y también, cómo no, una pasión que vigoriza. A fuerza de observar, sabemos descubrir el latido vital en la mirada del otro, el talento del artista. Somos los que salvaguardamos las miradas del pasado –volviéndolas, ya lo he dicho, contemporáneas– y animamos y protegemos las del presente. Ponemos orden y servimos de intermediarios, imprescindibles intermediarios, entre el que mira y crea y el que mira y recrea, entre el artista y el espectador. Añadimos razón, análisis y orden –la otra parte imprescindible de esas capacidades que constituyen lo mejor del humano– al ámbito más bien desordenado del talento, fijamos la mirada de los otros al iluminar con la luz de la historia y la crítica allí precisamente donde el espectador necesita luz, mientras cerramos el objetivo sobre la pincelada apenas visible que sirve para entender la totalidad del lienzo, sobre la misteriosa clave de la cúpula que todo lo equilibra, sobre «la mano, pintor de la Pintura», que dijo Rafael Alberti en su poema memorable.

No pertenezco al mundo académico. No sé, sinceramente no lo sé, cómo están las cosas ahora mismo ahí, en ese espacio del que ustedes forman parte, en los departamentos de Historia del Arte de las universidades españolas, en los institutos, en esos museos que hasta hace muy poco parecían ser lugares de moda en una sociedad que, creíamos, avanzaba en lo cultural por un camino que debía llevarnos a igualarnos con otros países de nuestro entorno a los que siempre hemos admirado por su respeto a la creación y al discurso intelectual y humanístico.

No lo sé a ciencia cierta, pero lo sospecho. Lo percibo en mi entorno, en las conversaciones tristes de café, en los correos intercambiados con amigos, en el discurso repetitivo y sin embargo rápidamente olvidado de nuestros políticos y sus programas electorales. Nada que tenga que ver con la cultura en un sentido profundo, con el pensamiento, con la investigación –científica o humanística–, con la creación, interesa en este momento. Nada que facilite la formación de seres humanos cultos, libres y críticos. Vivimos tiempos sombríos de banalización, «groserización» –perdonen el neologismo– y monetarización de todo. Lo que no genera dinero de inmediato, no vale nada. Lo que no puede ser fácilmente consumido por las masas, no le importa a casi nadie. Es más: yo diría que a buena parte de quienes tratan de decidir cómo debemos comportarnos como sociedad, a la llamada «industria de la cultura» que «fabrica» los «productos» que debemos desear consumir, a los gobernantes y a esas sombras oscuras que, cada vez lo entendemos mejor, les dictan al oído lo que deben hacer, todos nosotros les molestamos.

Somos pesados e incómodos, minuciosos y aburridos. Sobramos. Nos ocupamos de cosas inútiles, defendemos un mundo que no tiene cuenta de resultados. Esa es, me temo, la clave de todo: ¿Cuánto dinero generamos para las administraciones, las instituciones, las empresas, los bancos? ¿Cuánto aportamos en cortoplacistas términos monetarios a los balances y las balanzas? ¿Qué sacos de monedas movemos?

Me temo que las respuestas a esas preguntas son breves y ligeras, siguiendo más la tónica de aquel Sócrates que sostenía que un hombre feliz debe poder llevar encima todo cuanto posee que la de los modernos apóstoles del neocapitalismo financiero. Entonces, ¿para qué servimos...? ¿Qué papel desempeñamos los historiadores, los creadores, los filósofos, los amantes del arte o de la literatura –y voy a permitirme incluir también a los científicos, a los que he mencionado al principio como representantes de lo mejor que es capaz de hacer la especie humana–, qué papel desempeñamos, repito, en una sociedad donde los grandes ídolos son los jugadores de fútbol y los cotillas de las televisiones y donde para muchos el arte ya solo existe en los fogones de los grandes chefs?

¿Qué sentido tiene todo esto en un país en el que nuestros gobernantes solo hablan de déficits, deuda pública, recortes y austeridad y el que en los programas de la mayor parte de los partidos no existen los museos, ni las bibliotecas, ni el patrimonio, ni apenas la preocupación por la enseñanza más que como un arma arrojada contra los partidos rivales? ¿Acaso no hemos tenido que soportar que el penúltimo ministro de Educación y Cultura –Educación y Cultura, qué hermosas palabras ajadas– quitase la asignatura de Filosofía de la enseñanza media sin que la sociedad en su conjunto se lanzara a protestar a las calles? ¿Cuánto tiempo les queda entonces a la historia, a las bellas artes, a la literatura, a nuestra bendita historia del arte?

Todos somos conscientes, supongo, de los negros tiempos que vivimos. Investigadores, creadores, estudiosos. Ustedes lo saben sin duda igual que yo. Sin embargo, creo, no, mejor dicho, sé que debemos resistir. Mi respuesta a todas esas cuestiones que acabo de plantear es también corta y leve, tanto, que goza de alas para volar muy alto. Somos los guardianes de la mirada humana, que nadie lo olvide. Aunque las monedas no tintineen a nuestro alrededor ni nos cubran fajos de billetes, nosotros, los creadores y sus íntimos compañeros los historiadores del arte, servimos para seguir mirando y para proteger todo aquello que el ser humano ha mirado con amor y veneración, con angustia y espanto, con felicidad y placer, para después crearlo y recrearlo, darle nombre y hacer que la existencia,

tan mísera y frágil, tan fea y oscura, valga un poco más la pena, y llevárselo luego entre las manos, como una ofrenda a los dioses, a todos los demás.

En nuestro propio nombre –porque seguramente gracias a todo eso somos un poco menos desdichados de lo que los pobres humanos acostumbramos a ser–, y también en nombre de todas las mujeres y los hombres que, desde el origen de los tiempos, han querido mirar más allá de lo que se ve y oír más allá de lo que se oye, y de todas las mujeres y los hombres que en algún momento han tenido la fortuna, la bendita fortuna de sentir aunque solo sea un segundo de belleza y emoción ante un cuadro, un poema o una sinfonía, nosotros, los historiadores del arte, los guardianes de la mirada, tenemos la obligación de resistir. El deber de seguir diciéndole al mundo que la vida es más rica y más dichosa, más digna de ser vivida y, sobre todo, más humana, porque existieron Leonardo y Artemisia Gentileschi, Mirò y Liubov Popova, Tomás Luis de Victoria y Clara Schumann, Antonio Machado y Emily Dickinson.

Permítanme que termine estas reflexiones con unas gozosas palabras de Virginia Woolf. Un regalo para ustedes, en el que he hecho un pequeño cambio, sustituyendo las palabras «libros» y «lectura» que ella utiliza por otras que tienen mucho que ver con nuestra profesión:

«A veces he soñado, al menos soñado, que al alba del Último Juicio, en el momento en que los grandes conquistadores, los grandes legisladores, los grandes hombres de Estado lleguen a recibir su recompensa –sus coronas, sus laureles, sus nombres grabados para siempre en el mármol imperecedero–, cuando el Todopoderoso nos vea llegar a nosotros con nuestras *diapositivas* y nuestros powerpoint bajo el brazo, se volverá hacia Pedro y dirá, no sin cierta envidia: “Mira, estos no necesitan recompensa. Aquí no tenemos nada que darles. Han amado el *arté*”».

OFICIOS Y GREMIOS

Presidente: Alfredo Morales Martínez (*Universidad de Sevilla*)

Ponente: Alicia Cámara Muñoz (*UNED*)

Dibujo y secreto en el gobierno de la monarquía de España. Siglos XVI-XVII

Secretario: Javier Ibáñez Fernández (*Universidad de Zaragoza*)

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA A LO LARGO DE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA. VIEJOS PROBLEMAS, NUEVOS ENFOQUES

ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Y JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

El sistema productivo surgido en la Europa cristiana medieval y las diferentes estructuras sobre las que se sustentaba –que tratarán de implantarse en el Nuevo Mundo por quienes decidieron cruzar el Atlántico para instalarse en aquellas tierras–, garantizaron la formación profesional de quienes aspiraban a ejercer un oficio, del tipo que fuese –incluidos los relacionados con el ejercicio de actividades que hoy consideramos artísticas–, hasta que entraron en crisis en los albores de la contemporaneidad. En efecto, las unidades de producción, de tamaño variable, con frecuencia, de carácter familiar, fuertemente jerarquizadas, a cuya cabeza se encontraban quienes estaban en condiciones de trasladar los rudimentos de un oficio, y en su base, quienes aspiraban a conseguir las competencias necesarias para desempeñarlo, fueron las responsables de transmitir todos estos saberes durante siglos.

Todo parece indicar que la formación tenía un carácter eminentemente práctico y un desarrollo progresivo, quizás sólo limitado por los intereses de los maestros y las capacidades de los discípulos, pero resulta extremadamente difícil tratar de establecer un marco general, común, totalmente válido, en esencia, porque las unidades de producción obedecían a modelos radicalmente distintos, que funcionaban de manera diferente: desde los equipos o talleres asentados en los núcleos urbanos, hasta las cuadrillas dedicadas, por ejemplo, a la labra de la piedra, que se trasladaban sin demasiados problemas de una fábrica a otra sin echar raíces en ninguna de ellas, pasando por otro tipo de células –mucho menos habituales–, como las conformadas al servicio de grandes personajes o instituciones, como la propia Corona, que estaban compuestas por profesionales de varias disciplinas que debían coordinarse en sus actuaciones, y que, como bien vienen a señalar algunos de los trabajos presentados a esta mesa, pervivieron bajo formas diferentes hasta bien avanzado el siglo XIX.

Centrándonos en las agrupaciones más habituales, los talleres y las cuadrillas, debemos señalar que los primeros formaban parte de asociaciones más amplias, de carácter gremial, que fueron definiendo sus propios estatutos con la intención de regular su producción,

la calidad de la misma, tratando de ofrecer una cierta protección social a sus miembros y persiguiendo la competencia –potencial o real– de profesionales ajenos a las mismas.

Cada uno de estos estatutos, en los que se reúnen toda una serie de ordenamientos de carácter teórico –que, en puridad, no sabemos hasta qué punto llegaban a respetarse en todos sus extremos–, presenta sus propias particularidades, hasta el punto de que los redactados por dos corporaciones dedicadas a la misma actividad en dos ciudades distintas pueden presentar notables diferencias, lo que dificulta poder extraer conclusiones de carácter general del estudio de un único ejemplo. En cualquier caso, casi todos recogen un capítulo dedicado al proceso formativo que había de superar quien aspiraba a ejercer la profesión, pero sus articulados no suelen descender a concretar en qué consistía exactamente, lo que obliga a volver los ojos hacia otros apartados en los que puede localizarse información, en cierta medida complementaria, como los dedicados a los exámenes de maestría o aquellos en los que trataba de regularse la composición de los talleres.

En relación con estas reglamentaciones deben situarse las firmas de aprendizaje suscritas entre los maestros y los discípulos ante escribanos públicos o notarios; unos contratos redactados a partir de unas fórmulas estereotipadas y poco precisas, que, sin embargo, pueden adoptar múltiples variantes en función de que contengan cláusulas relacionadas con los estatutos de un gremio determinado, o de que recojan condiciones especiales impuestas por alguna de las partes, que, de existir, suelen ser las que más información pueden aportarnos sobre la verdadera naturaleza del proceso formativo que trataba de regularizarse mediante el acuerdo. De su cumplimiento –o de su anulación– podía dejarse constancia escrita en los propios márgenes del documento, en forma de cancelación, pero muchos de ellos carecen de tales precisiones.

En cualquier caso, debe advertirse que las firmas de aprendizaje todavía pueden presentar otros problemas adicionales, dado que se emplearon –con relativa frecuencia– para otros fines distintos a los que se les reservaban, sirviendo, por ejemplo, para encubrir contratos de colaboración con antiguos aprendices ya formados, pero incapaces de asumir los elevados costes de la emancipación, o incluso con profesionales especializados con los que se aspiraba a compartir un encargo, con un coste sensiblemente inferior para el maestro, lo que obliga a extremar las precauciones en el análisis e interpretación de este tipo de documentos.

Frente a los talleres integrados en las corporaciones, las cuadrillas se regían por sus propias dinámicas internas –de las que seguimos sabiendo relativamente poco–, al margen de las normativas que trataban de regular aquellas actividades a las que se dedicaban allí donde recalaban, lo que, muy probablemente, debió de ocasionarles importantes conflictos de competencias. En todo caso, su carácter itinerante ha dejado un rastro documental muy tenue, que, en el aspecto que nos interesa, tan apenas permite conocer los mecanismos por los que los jóvenes ingresaban en ellas, bajo qué condiciones, o cómo se les transmitían los rudimentos del oficio en el seno de las mismas.

Todavía debe hacerse un esfuerzo por exhumar –y analizar– estatutos gremiales y firmas de aprendizaje. A ello se dedican algunas de las comunicaciones recogidas en este volumen. Tal y como ya se ha señalado, estos tipos documentales suelen estar vinculados a una única estructura de producción –y de formación–, el taller de naturaleza urbana, y ofrecen indudables limitaciones, pero su conocimiento resulta absolutamente necesario si se quiere trascender la casuística y abordar la realización de estudios más ambiciosos, de

más amplio espectro, de carácter comparativo, capaces de ofrecer una visión de conjunto de cuanto podía acontecer, no ya en una determinada ciudad, sino en los territorios, en las realidades políticas, de las que formaban parte; una tarea indudablemente compleja, pero que ha deparado ya –y estamos convencidos de que habrá de continuar reportando– resultados sumamente valiosos.

En todo caso, tal y como vienen a evidenciar algunos de los trabajos reunidos en estas páginas, la información proporcionada por estas fuentes debe cohonestarse –y completarse– con la recogida en otro tipo de documentos, quizás menos conocidos y empleados, como los pleitos y los procesos, tanto civiles como criminales. En ellos ya no encontramos recopilaciones de preceptos de carácter teórico cuyo cumplimiento se nos sigue escapando, ni contratos contruidos a partir de fórmulas reiterativas y poco precisas –que podían estar ocultando, además, otro tipo de acuerdos–, sino la plasmación directa, veraz, sin intermediarios, del modo en que funcionaban realmente ya no sólo los talleres, sino también, otras estructuras mucho más esquivas a la documentación, como las cuadrillas.

Pero además de acudir al archivo, el estudio de la formación artística a lo largo del periodo que nos ocupa exige un análisis riguroso de las propias obras de arte que han llegado hasta nuestros días. En este sentido, buscando la impronta de los procesos formativos, la historiografía ha venido prestando una atención especial a cuestiones de carácter estrictamente superficial, formal, pero estamos convencidos de que el análisis de las técnicas empleadas en la ejecución de las obras, cuya transferencia –y aplicación– no podían improvisarse, habría de resultar de mucha más utilidad en esta dirección. No en vano, las formas, los modelos, podían transmitirse con relativa facilidad, y reproducirse recurriendo al empleo de técnicas completamente diferentes en dos lugares distintos, pero el manejo de una solución específica, desde un tipo de corte de piedra hasta una técnica pictórica determinada, como el óleo, no podían trasladarse sin mediar una mínima transferencia formativa.

En cualquier caso, tal y como vienen a evidenciar los trabajos que siguen a estas líneas introductorias, el tipo de formación recibida por quienes aspiraban a dedicarse a la práctica de las artes fue variando a lo largo del tiempo. En líneas generales, puede señalarse que tuvo, en origen, un componente fundamentalmente práctico, en tanto en cuanto trataba de garantizar al interesado el correcto manejo de las herramientas propias de cada oficio y el dominio de las técnicas que podían desarrollarse con ellas para la confección de las obras que habrían de requerírsele. Sin embargo, la llegada de una nueva forma –más elevada– de entender la práctica artística, basada en el principio italiano que hacía del *disegno* el fundamento de todas las artes, atenta al estudio de la tratadística, la literatura técnica, e incluso precientífica, y empeñada en anteponer la faceta creadora de la profesión –y, por lo tanto, su fundamento intelectual– a la estrictamente artesanal y manual, terminará obligando a incluir otras actividades de carácter más teórico en los propios procesos formativos. En efecto, algunos documentos, como los contratos de aprendizaje, comienzan a contemplar, desde los primeros compases del Quinientos, el estudio de «muestras» o «papeles», o la práctica del dibujo; una disciplina sin la que no puede entenderse la aparición de nuevos oficios, como el de ingeniero –espléndidamente analizado en la ponencia marco de esta mesa–, cuyo ejercicio acabará exigiendo una formación sumamente especializada que sólo podrá suplirse desde una experiencia sólida y acreditada en casos sumamente excepcionales, o el surgimiento de nuevas figuras como la del veedor.

Todos estos cambios llegaron para quedarse, y se encuentran en la base del anhelo de reconocimiento de la liberalidad de las artes que puede percibirse a lo largo de todo el siglo xvii. Sin embargo, la situación no experimentará grandes transformaciones hasta que no empiece a cuestionarse la validez del anquilosado sistema productivo medieval a mediados de la centuria siguiente. Poco después, los nuevos estados modernos y centralizados tratarán de despojar a sus agentes del monopolio de la formación de profesionales de diferentes disciplinas, incluidas las artísticas, trasladando la responsabilidad de dirigir estos procesos, en los que la carga teórica era cada vez mayor, a nuevas instituciones surgidas al calor de la Ilustración, como las Academias. De manera prácticamente simultánea, se adoptarán importantes medidas para liberalizar el sistema productivo, lo que terminará desencadenando el desmantelamiento definitivo ya no sólo de sus estructuras, sino del Antiguo Régimen en su conjunto; una auténtica revolución que vendrá acompañada de nuevos fenómenos, como la introducción de las máquinas en los procesos productivos, de la que todavía somos deudores en buena medida.

DIBUJO Y SECRETO EN EL GOBIERNO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA. LA PROFESIÓN DE INGENIERO EN LOS SIGLOS XVI-XVII*

ALICIA CÁMARA MUÑOZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED

RESUMEN

La necesidad de dibujo y secreto para el ejercicio del poder en los siglos XVI y XVII se analiza aquí utilizando documentación inédita, en una reflexión sobre cómo se fue definiendo la profesión de ingeniero. Procedentes de la milicia, la arquitectura o la ciencia, a los ingenieros les caracteriza entre otras cosas la utilización del dibujo, que irrumpe con fuerza en el mundo de la guerra y de la arquitectura militar y política. Asimismo, el secreto guió sus actuaciones y conservó sus trazas lejos de la imprenta.

PALABRAS CLAVE

Ingeniero, arquitectura, dibujo, ciencia, poder.

ABSTRACT

The need for drawings and secrecy as a tool for power during the 16th and 17th centuries is analyzed here with the use of brand new documentation, in a reflection of how the role of engineer came to be. With military, architectural and scientific backgrounds among others, engineers are characterized by the use of drawings, which made a significant mark on the world of war and of military and political architecture. Likewise, secrecy served to guide their actions and kept their drawings far from the printing press.

KEYWORDS

Engineer, architecture, design/drawings, science, power.

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII: ciudad e ingeniería en el Mediterráneo, ref. HAR2016-

Por ninguna vía me parece que se puede probar mejor de quanta importancia sea a los Príncipes grandes la noticia de la Architectura, así política como militar, que con saberse la que entre tantas, y tan grandes ocupaciones suyas tiene de la una, y de la otra, la Catholica Magestad del Rey, padre de V. A.¹.

Y porque el principio de los Ingenieros es saber todas las cosas de fábricas tanto militares, como políticas... la experiencia de fábricas políticas alcanzan los Ingenieros aunque sepan todo lo que dizen, de los maestros albañires y de los carpinteros².

Estos dos textos nos sirven para encuadrar algunas reflexiones sobre la profesión de ingeniero en los siglos XVI y XVII. Por un lado, su competencia en la arquitectura militar y política, asociada con el buen gobierno de una monarquía que conocía la eficacia de las fábricas de arquitectura en la construcción de su imagen de poder ante súbditos y enemigos. Por otro, que, en esta nueva profesión, los ingenieros tuvieron que aprender mucho de profesiones tradicionalmente asociadas a las obras de arquitectura. Los canteros y maestros mayores sabían construir fortalezas sin experiencia militar, pero la geometría capaz de responder a la artillería solo la dominaran los ingenieros, que la dibujaban con estacas sobre el terreno, con ejemplos como el de Calvi imponiendo que no se quitara ni un palmo de la traza del baluarte de Barcelona en 1552³. Además, a lo largo de estos dos siglos fue frecuente el enfrentamiento entre los ingenieros, dominadores del dibujo, que se apoderó del mundo de la guerra, y los llamados soldados viejos con años de experiencia que se sintieron desplazados por la nueva profesión⁴, nacida entre pintores, caballeros, militares y arquitectos, por no referirnos a cosmógrafos o geógrafos.

Uno de sus cometidos, nos recuerda Lechuga, fue construir la arquitectura política y militar, esa que ocupaba las horas de Felipe II según Patricio Cajés. Estas denominaciones aparecen con cierta frecuencia en los documentos, y debemos prestarle más atención de lo que hasta ahora se ha hecho. Así por ejemplo, el conde de Fuentes en 1606 informaba sobre varios ingenieros: había uno en Bruselas, Maestre Enrique, que entendía la arquitectura política, al servicio del duque de Saboya estaba el conde de Sanfront, «hombre eminente en lo que toca arquitectura militar», y en Milán servían distintos ingenieros, uno de los cuales sabía «tanto de la militar como de la política»⁵. Todos necesitaron del dibujo, porque no se entiende la ingeniería del Renacimiento sin unas imágenes a medio camino

78098-P (AEI/FEDER, UE), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

- 1 Jacome de VIGNOLA, *Regla de los cinco órdenes de arquitectura... traducido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino pintor y criado de su Mag. Dirigido al Príncipe Nuestro Señor*, Madrid, 1593. Dedicatoria.
- 2 Cristóbal LECHUGA, *Discurso del Capitán Christoval Lechuga, en que trata de la artillería y de todo lo necesario a ella. Con un tratado de fortificación, y otros advertimientos. Dirigido al Rey Nuestro Señor*, Milán, en el Palacio Real y Ducal, por Marco Tulio Malatesta, 1611, pág. 277.
- 3 Archivo General de Simancas (a partir de ahora AGS), Guerra y Marina, leg. 47, fol. 124. Barcelona, 4 de agosto de 1552. «El ingeniero dixo que por ninguna manera convenía quitarle un palmo de la traza del dho baluarte porque no haría los efetos neçessarios para la defensa de la ataraçana y hofensa de los henemigos».
- 4 Se trata de una crítica generalizada a la guerra *sur le papier o sur le tapis*, como explica Frédérique VERRIER, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du xvi siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1997, pág. 75.
- 5 AGS, Estado, leg. 1294, fol. 189. El conde de Fuentes desde Milán, 5 de julio de 1606.

entre el arte y la ciencia. La multiplicidad de miradas posibles sobre estos dibujos es quizá una de las causas de su difícil clasificación. Su calidad y características son dispares, pero tiene algo en común, que es que representan el mundo como fue y no como quería ser. Sólo ese realismo permitió que el poder pudiera intervenir sobre ciudades y territorios.

UNA PROFESIÓN QUE NACE CON EL DIBUJO

Los tratados, en tanto que codificadores de la experiencia, nos sirven para aproximarnos al valor conferido al dibujo. Peruzzi, en su tratado de arquitectura militar, escribió que ningún capitán podía ejercitar la milicia en el ejército y asedios *senza ingegno e arte del disegno, inperoché esso disegno è mezo a fare intendere tucte le chose che è posible chapire in inteletto umano*⁶. Otro tratadista, Francesco de Marchi, escribió en los años cuarenta del siglo XVI –aunque se publicara mucho más tarde– que era necesario que quienes proyectaran fortificaciones supieran dibujar, porque era muy difícil que alguien diseñara lo que otro había ideado⁷.

Quizá una de las diferencias con la profesión de arquitecto, pese al común uso del dibujo para los proyectos, fuera que un arquitecto podía dibujar en su estudio, menos sometido a las urgencias de la topografía y a la necesidad de trabajar sobre el terreno de lo que lo estaba el ingeniero. Ya lo decía Escrivá en 1538, que «aviendo de ser la verdadera arquitectura una música muy acordada como vetruujio quiere», y debiendo las fortificaciones adaptarse al lugar, lo que había que hacer era «repartir los defectos y no hazer que todos cayan a un cabo»⁸. Porque ese fue el reto de los arquitectos militares, construir obras en las que la eficacia defensiva debía primar sobre la belleza, aunque sin olvidarla. Su trabajo siempre exigió una primera etapa de tomar medidas y hacer rasguños sobre el terreno⁹, y en ese marco, el uso de la escala, tan determinante para la fiabilidad de un dibujo, la aprenderían los arquitectos de los ingenieros de fortificación¹⁰.

El sistema de fortificación de la monarquía hispánica se basó en la experiencia¹¹, no había grandes llanuras en las que construir formas perfectas, eran fortificaciones cuya geometría debía adaptarse a terrenos muchas veces escarpados. Por eso, aunque los ins-

6 Baldassarre PERUZZI, *Tratatto di architettura militare*. A cura di Alessandro Parronchi. Firenze, ed. Gonnelli, 1982, págs. 77 y 78.

7 Bart de GROOF y Giuseppe BERTINI, «Francesco de Marchi y la monarquía española», en Carlos J. Hernando Sánchez, *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 389-411, pág. 392.

8 P. L. ESCRIVÁ. *Apología en excusación y favor de las fábricas del Reino de Nápoles por el Comendador Scribá*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 2852, fol. 110vº.

9 Alicia CÁMARA, «Medir para el rasguño y dibujar para el atlas. Los Ingenieros Mayores de Felipe III», en Miguel Aguiló, dir., *España en el Mediterráneo. La construcción del espacio*, CEDEX-CEHOPU. Biblioteca Nacional. Madrid, 2006, págs. 68-77.

10 Así se ha estudiado para Inglaterra. Paul D. A. HARVEY, «The Spread of Mapping to Scale in Europe, 1500-1550», en Carla Clivio Marzoli, a cura di, *Imago et mensura mundi*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1985, págs. 474-475.

11 Alicia CÁMARA, «Les fortifications de la monarchie espagnole. Un système basé sur l'expérience», en Isabelle Warmoes y Victoria Sanger, dirs., *Catálogo de la Exposición Vauban, bâtisseur du Roi-Soleil*, París,

trumentos fueran los mismos que los del arquitecto, su dibujo iba acompañado del viaje¹², si bien la experiencia así adquirida podía ser mera ignorancia si no se acompañaba de la ciencia, como recordaba Diego de Álaba y Viamont¹³. Un testimonio del famoso ingeniero Gabrio Serbelloni en 1572 expresa a la perfección lo que supusieron esas fortificaciones irregulares pero geométricamente perfectas para defenderse de la artillería cubriendo cortinas y flancos. Se trata de la fortificación de Piombino, y dice que informa más como soldado que como ingeniero, ya que estos «quieren todo squadrado y sin porçion y en llano y esta fortaleza es menester sea coxa y no llana»¹⁴. El sistema de fortificación español en todos sus reinos a lo largo de estos dos siglos, del Mediterráneo al Caribe, está lleno de fortificaciones «cojas».

El debate entre ciencia y experiencia, nuclear para el progreso científico en la Edad Moderna, tuvo en la profesión de ingeniero uno de sus grandes campos de reflexión y en el dibujo un argumento recurrente en uno u otro sentido. Por ejemplo, en 1602, el capitán Pedro de Quintana, recién llegado de Puerto Rico se había reunido con el Ingeniero Mayor Spannocchi, quien debía proyectar las nuevas fortificaciones partiendo de las trazas que había enviado el gobernador y de las que tenía el capitán Salazar. El problema que veía Quintana era que sin ver directamente el sitio era imposible hacerlo bien, «porque quien traça en papel traça en llano sin poder considerar las dificultades no vistas», así que Spannocchi debía viajar a la isla caribeña y a otros lugares que necesitaban fortificarse, hacer las trazas, que siendo de su mano nadie se atrevería a cambiar, y regresar a España¹⁵. El ya anciano ingeniero no hizo ese viaje, pero sí siguió dando trazas para las fortificaciones del Caribe, que como cabía esperar tuvieron serios problemas de adaptación al terreno. En el mismo sentido, un manuscrito del siglo XVII explicaba, con respecto a los errores de la fortaleza de Porto Longone, que cuando se hacía una fortificación, no había que «andar trovando belle invenzione di capricci che diano bella vista et vadino al usanza dell'architettura» queriendo adaptar el sitio a las reglas, y no la planta al sitio, lo que como señala Mussari se convirtió en un debate central entre la formulación teórica de la norma y la aplicación práctica de la regla¹⁶.

La desconfianza hacia el dibujo de los ingenieros se trasluce en otro tipo de fuentes, como los tratados. Bien conocida es la opinión de Cristóbal de Rojas que acabó detestan-

Somogy éditions d'art, Cité de l'architecture et du patrimoine, Musée des Plans-reliefs, 2007, págs. 48-54.

12 Sobre el tema puede verse Alicia CÁMARA y Bernardo REVUELTA, coords., *Libros, caminos y días. El viaje del ingeniero*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016.

13 Diego de ÁLABA y VIAMONT, *El perfecto capitán, instruido en la disciplina militar, y nueva ciencia de la Artillería*, Madrid, Pedro Madrigal, 1590. Dedicatoria al rey.

14 AGS, Estado, leg. 1065, f. 41.

15 AGS, Guerra y Marina, leg. 595, fol. 93. Valladolid, 2 de septiembre de 1602. Quintana refuerza su argumento recordando que, incluso en fortificaciones trazadas con conocimiento del terreno, se han cometido errores, y cita tres de Fratin: La Goleta, San Gian y el castillo de Milán.

16 Bruno MUSSARI, «Adeguare la difesa nei Presidi di Toscana. Porto Ercole (xvi-xvii secolo)», en Francesca Martorano, a cura di, *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il Codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo secoli xvi-xvii*, Edizioni Centro stampa d'Ateneo, Reggio Calabria 2015, págs. 191-220, pág. 215.

do a los ingenieros dibujantes¹⁷, pero incluso Cristóbal Lechuga dice que en uno de sus tratados ha incluido un breve discurso de fortificación para que los príncipes tengan algún conocimiento de ello y no se dejen engañar por los ingenieros, «porque de las líneas a las operaciones va a decir tanto como querer comparar lo muerto a lo vivo, o lo natural a lo pintado»¹⁸. Palabras que podríamos ilustrar comparando una fortificación de Francesco de Marchi con una de las construidas en lugares escarpados o difíciles.

Los gobernantes supieron diferenciar bien entre los teóricos y los que sabían como intervenir en las fortificaciones. Así, el conde de Portalegre, quien se declaraba gobernado por arquitectos y dibujantes, tenía claro que Lavanha no servía para ingeniero porque solo era un teórico, y en cambio Turriano era idóneo para servir a cualquier príncipe en esa profesión porque sí tenía la práctica¹⁹. En este contexto es fácil entender que Juan Cedillo Díaz, que había enseñado matemáticas en Salamanca y Toledo y luego estudió fortificación en la Academia de Matemáticas, pidiera adquirir la práctica en la fortificación de Cádiz, donde «de más de que suplirá una plaza de sobrestante leerá los días de fiesta una lección de matemáticas a los soldados y gente que acudiere»²⁰ y donde practicó el dibujo, como algo que era inherente a la profesión de ingeniero. Desde 1598 estuvo en Cádiz con nombramiento de entretenido y llevó a la corte el modelo, las trazas y relaciones de la ciudad en noviembre de ese año²¹. En 1604 seguía en Cádiz trabajando al lado de Rojas, y se referían a él como el «licenciado» Cedillo, pero no como ingeniero²². Ayudó a Rojas a sacar plantas y descripciones, se conserva algún dibujo suyo y otros que quizá se le puedan atribuir, y en 1611 se ofreció al rey para copiar trazas y hacer otras nuevas. Años después inventaría incluso un instrumento para dibujar, el trinormo²³.

Soldados viejos y matemáticos confluyeron en la nueva profesión de ingeniero, pero también desde el mundo de la arquitectura se produjo un trasvase, facilitado no sólo por el dominio de la construcción, sino también por la costumbre del uso de las trazas. Precedentes de la cantería, y en concreto de la obra de El Escorial, llegaron a la ingeniería Gaspar Ruiz y Cristóbal de Rojas, recordando el primero que había seguido ese camino por el interés de Felipe II en tener ingenieros españoles especializados en arquitectura

17 Sobre la crítica de Rojas a los ingenieros dibujantes llegados de lejanas tierras, en clara referencia a Spannocchi, ver Alicia CÁMARA, «Cristóbal de Rojas. De la cantería a la ingeniería», en Alicia Cámara y Bernardo Revuelta, coords. *Ingenieros del Renacimiento*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2014, págs. 135-161.

18 Cristóbal LECHUGA, *Discurso del Capitán*.

19 Santiago Martínez HERNÁNDEZ, «'Obras... que hazer para entretenerse'. La arquitectura en la cultura nobiliaria-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. xxv (2003), págs. 59-77, pág. 64.

20 AGS, Guerra y Marina, leg. 538, fol. 125.

21 AGS, Guerra y Marina, leg. 527, fol. 163, y leg. 535, fol. 320.

22 Cuando junto con Rojas fue encargado por el duque de Medina Sidonia de buscar el mejor lugar para los almacenes y dar la traza, aunque la traza la diera solo Cristóbal de Rojas. 4 de julio de 1604. AGS, Guerra y Marina, leg. 638, s.fol.

23 M^a Isabel VICENTE MAROTO y Mariano ESTEBAN PIÑEIRO, *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro, Salamanca*, 1991, págs. 370-379.

militar²⁴. Entre los casos de arquitectos creemos que resulta interesante el de Pellegrino Tibaldi, pintor en Milán hasta que entró al servicio del cardenal Carlo Borromeo como arquitecto en los años sesenta. Cuando Felipe II puso sus ojos en él pensando en traerle a la corte española, donde triunfaría como pintor, era ingeniero. El gobernador de Milán, don Sancho de Guevara y Padilla, se refería a él como arquitecto, pintor, e ingeniero del rey en diciembre de 1581, habiendo dado trazas para la fortificación de Carpignano, una versatilidad que confirma el que también hubiera diseñado las honras de la reina²⁵. Es uno más de los testimonios de la estrecha relación entre pintura, arquitectura e ingeniería. La imprenta sancionó esta amplitud de saberes, y así, a comienzos del siglo XVII Cristóbal Lechuga escribiría en su tratado que los ingenieros, además de proyectar fortalezas, hacer cartas de geografía, u ocuparse del regadío de las tierras, ingenios o molinos, también hacían palacios suntuosos, obras curiosas y jardines²⁶. Un ejemplo de esas pasarelas entre profesiones nos la proporciona Juan Gómez de Mora, maestro mayor y trazador de las obras reales, que había ido en 1624 a informar sobre las fortificaciones de la costa de Andalucía con otros ingenieros, y solicitó continuar en esa profesión, que exigía una preparación que pocos tenían en España²⁷. Años antes el parapeto del alcázar de Segovia se cubrió según planta dada por él después de que informara sobre los daños Cristóbal Lechuga²⁸, así que a la hora de intervenir en según qué obras, las fronteras entre profesiones no eran tan claras como hoy podríamos pensar.

La profesión de ingeniero funcionó como un imán para otras, por la alta consideración en la que se la tenía, la relación con el poder y los altos sueldos. Sin embargo, había que tener una buena formación científica, una experiencia de la guerra, y un dominio de la representación para describir territorios y trazar obras que hay que decir que no siempre tuvieron ellos mismos, por lo que se pusieron en manos de expertos dibujantes. En ese

24 Sobre Cristóbal de Rojas, A. CÁMARA, «Cristóbal de Rojas». Sobre la trayectoria de Gaspar Ruiz, maestro de cantería y albañilería en la fábrica de El Escorial durante veintidós años, que fue enviado a Portugal al lado de Fray Juan Vicencio Casale, ver AGS, Guerra y Marina, leg. 574, fol. 163.

25 «el ingeniero Pelegrin a quien yo conozco desde que aquí vine, y de las que de nuevo me he informado de personas de qualidad que le conocen son: el dho Pelegrin es entretenido aquí por Ingeniero de V. Md, al qual se le cometen las mas comisiones de su servicio, es hombre de casi cinquenta años bien entendido y de juyzio claro, y fácil en sus facultades que son ser muy gran Arquitecto tiene las obras y fábricas del Domo desta ciudad, y creo que de Arquitectura no aya hombre aca mas fundado que el, es muy gran pintor assi al olio como al fresco y de labor de stuco y dirado es muy diestro, y gran hombre de invenciones, tengole por hombre bien acondicionado y desseoso de servir a V. Md en su presencia, aca es persona muy ocupada, y de mucha opinión» «creo que es la más señalada persona que de su facultad ay en Italia de arquitectura, y de pintura, a la qual desseo ver en el servicio de V. Md.» AGS, Estado, leg. 1254, fols. 72, 90, 114 y 115. Ver M. SCHOLZ, «New documents on Pellegrino Tibaldi in Spain», *The Burlington Magazine*, cxxvi, n° 981 (1984), págs. 766-768.

26 Cristóbal LECHUGA, *Discurso del Capitán*, págs. 275 y 276. «que se uvieren de imbiar a qualquiera parte a hora sea a hazer fuerça, o remediarla, a hora sea a cualquier otra fábrica militar, o política». También los libros que se manejaran tenían que ser los «necesarios a la Architectura política, y militar, y los necesarios a las machinas». Además, instrumentos, compases, y reglas con dos esferas.

27 Instituto de Historia y Cultura Militar (en adelante IHCM), Colección Aparici. Leg. 899 y 914 de Mar y Tierra. Se aceptó la petición, se le dieron veinte ducados de entretenimiento al mes, y se hace constar las pocas personas que en España se inclinen por la profesión de ingeniero.

28 AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 305, fol. 285. 16 de octubre de 1613.

sentido, los que acabaron en los tratados siendo llamados «soldados viejos», no sabían dibujar. El ya citado comendador Pedro Luis Escrivà²⁹, autor del primer tratado de fortificación en español en 1538, decía que llegó ya viejo «al arte y en ella nunca tuve preceptor ni supe tomar pinzel ni esto lo quiero fiar de pintores»³⁰. Y mientras Escrivà no se fiaba de pintores, anticipando lo que años después escribiría Marchi, otros intentaban hacerse con el dominio de un dibujo científico que les permitiera ascender a ingenieros, y así Librán, maestro de obras de Bugía, queriendo medrar con su capacidad para el dibujo, enviaba al rey unas trazas en 1543 que estaban hechas con «jümetría y prespetiba»³¹.

La opción de Escrivà negándose a servirse de pintores no podía tener mucho recorrido, y en el caso de otro de los grandes militares de la época, Luis Pizaño, conocemos el nombre del dibujante de quien se sirvió, Joan Francolí. Era tal el valor del dibujo para la profesión, que Francolí acabaría por pedir plaza de ingeniero basándose en su experiencia tanto de fortificaciones como de obras hidráulicas, y quizá también pensando que su relación con Francisco de los Cobos lo facilitaría³². Años después Anton Coll trabajó con Juan Bautista Antonelli ocho años y otros quince con el capitán Fratin «ayudándoles siempre así al uno como al otro a hazer los papeles y modelos que hazían»³³. Los veintitrés años

29 Es Pirro-Luigi Scribà o Pyrrhus Aloisius Scriva, aunque se haya traducido por Pedro. Sobre la errónea identificación con el autor de *Veneris Tribunal*, y la correcta traducción del nombre del comendador, ver Amelia L. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Estudio y edición del Veneris Tribunal de Ludovico Escrivà*, Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2001, pág. 32.

30 P. L. SCRIVÀ, *Apología*, f. 12.

31 AGS, Guerra y Marina, leg. 23, fol. 19. Es un texto de gran interés porque define la diferencia entre la perspectiva, que no deja ver toda la obra, sino sólo una parte, y lo que luego se llamó perspectiva caballera o militar que permite ver todos los elementos de la fortificación. Dice así: «el de los seis angulos es en prespetiba y por eso no se bee sino de una parte y el quadrado es que se bee de dentro y de fuera y por ençima plaça e baluartes del artilleria y a donde la tiene de cada parte se vee muy a cumplimiento...». Librán dice que son «ciertos diseños et traças de castillos y fortalezas a las quales V. Md les dará el entendimiento que mejor le pareciere por quanto son fechas aquí en Bujía en tiempos ociosos...».

32 Francolí ha sido estudiado por Damià MARTÍNEZ LATORRE, *Giovan Battista Calvi. Ingeniero de las fortificaciones de Carlos V y Felipe II (1552-1565)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2006, págs. 47-51. Sobre Pizaño sigue siendo fundamental el libro de Fermín de SOJO y LOMBA, *El capitán Luis Pizaño. Estudio históricomilitar referente a la primera mitad del siglo xvi*, Madrid, Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1927. Recientemente P. de la Fuente ha atribuido a Francolí unos dibujos de proyectos de Pizaño para Rosas, Pablo de LA FUENTE DE PABLO, «Luis Pizaño y sus proyectos para Rosas: idea, traza y decisión», en Alicia Cámara, ed., *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos xvi-xviii*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, págs. 181-196.

33 AGS, Guerra y Marina, leg. 208, fol. 47 y leg. 186, fol. 197. El memorial con sus servicios, siempre en relación a Fratin, en AGS, leg. 205, fol. 47. Aunque dice que ha trabajado con Juan Bautista Antonelli durante ocho años, de quien se siente discípulo es del capitán Fratin, con quien Coll ha trabajado quince años, y dice que Fratin informó al rey en el castillo de San Felipe de Setúbal «que el avia criado a Anton Coll a su modo y que tenía suficiencia en cosas de fortificaciones». Habla de «papeles y modelos», no de dibujos y/o trazas, y su experiencia según él le capacita para ser nombrado ingeniero del rey. En su memorial es todavía más explícito: «y últimamente fue con el dicho capitán Fratin a la Jornada de Portugal y después a la vesita que hyzo de Lisboa a toda la costa de Portugal y Galicia hasta el puerto de Ferrol y de todo ello hizo él los papeles y todos los demás que el dicho capitán Fratin ha mostrado a V.Magd. en todo el tiempo que a andado con el».

al lado de estos ingenieros como encargado de materializar trazas y maquetas le daban según él méritos suficientes para pedirle a Felipe II título y sueldo de ingeniero. No llegó a conseguirlo, pero casi, porque sí logró tener la responsabilidad nada menos que de la construcción desde 1586 de las fortificaciones de san Felipe de Setúbal y san Juan (Gian) de Lisboa, que habían sido responsabilidad del capitán Fratin como tracista hasta su muerte, y en 1593 llegó a ser el maestro mayor de una de las más significadas fortificaciones de la monarquía, la de la Montaña del Brasil en la Isla Tercera de las Azores³⁴.

Y en esto llegaron los grandes ingenieros dibujantes, que ya poseían la ciencia, la experiencia y el dibujo, e incluso la pintura, que tan necesaria era para las corografías según Ptolomeo. Entre ellos podemos señalar en estos siglos a Leonardo Turriano, Tiburzio Spannocchi, Bautista Antonelli, Pedro de Teixeira o Lorenzo Possi, todos ellos suficientemente estudiados como para que no nos detengamos en sus trayectorias³⁵. En definitiva, para ser ingeniero, con el tiempo hubo que saber dibujar. Por eso en 1613, a los diez años de edad, consiguió un sueldo el hijo de Cristóbal de Rojas, Bartolomé, quien acabaría participando en la toma de Breda. Fueron 10 escudos al mes, porque «escribe y comienza a devujar, y hechar líneas de fortificación», y se podía formar con su padre, teniendo en cuenta la carencia que había de ingenieros³⁶.

La necesidad que tuvieron los gobernantes y los hombres de guerra de dibujos se aprecia por ejemplo en el inventario de bienes de don Juan de Austria, quien tuvo cartas de marear, diseños de ciudades y países, e instrumentos científicos. Las descripciones de ciudades interesaron a su muerte a su hermanastro Felipe II, así que a su poder pasaron tres libros con las villas y ciudades de los estados de Flandes, pero don Juan tuvo muchos más, de Nápoles, Sicilia, Túnez y La Goleta, Morea, Navarino o Namur que, al parecer, tuvieron para él un carácter práctico, de instrumento de gobierno, y no de colección. Felipe II

34 Sobre Antón Coll sustituyendo como ingeniero a Fratin en Portugal, ver Marino VIGANÒ, "El fratin mi ynginiero". *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (xvi-xvii secolo)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004, pág. 346. Sobre Isla Tercera y Antón Coll, Alicia CÁMARA, «Del papel a la realidad. Tradatistas e ingenieros militares en el siglo XVI en el mundo hispano-portugués», en Carlos García Peña, coord., *Cabo Verde. Fortalezas, Gente y Paisaje*, Bilbao, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000, págs. 52-79.

35 Aunque la bibliografía es más amplia, señalamos la esencial sobre estas figuras: Alicia CÁMARA, coord., *Leonardo Turriano, Ingeniero del Rey*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2010. Alicia CÁMARA, «Tengo gran macchina di cose per intagliare...» Los dibujos del comendador Tiburzio Spannocchi, Ingeniero Mayor de los Reinos de España», en A. Cámara, ed., *El dibujante ingeniero...* págs. 351-376. Carlos SÁNCHEZ RUBIO, Rocío SÁNCHEZ RUBIO, Isabel TESTÓN NÚÑEZ, *El Atlas Medici de Lorenzo Possi 1687*, «Piante d'Estremadura, e di Catalogna». Badajoz, 4 Gatos, 2014. Felipe PEREDA y Fernando MARÍAS, *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*, Hondarribia, Nerea, 2002.

36 IHCM, Colección Aparici, legs. 777, 1079, 1092 y 1094 de la sección de Mar y tierra que consultó Aparici. En 1632 Bartolomé seguía aduciendo como mérito que era hijo de Cristóbal de Rojas. Se le concedieron quince ducados de sueldo al mes. Sin embargo, era poco, y el marqués de Leganés, Capitán General de Artillería, recomendaba en 1633 que se le dieran veinticinco escudos al mes, pero que tuviera en realidad treinta por incorporarse al cuerpo de ingenieros que el marqués quería crear, con seis ingenieros y treinta escudos de sueldo.

entregaría a Juan de Herrera todos estos papeles además de los instrumentos científicos, probablemente para su uso en la Academia de Matemáticas³⁷.

El control de ciudades y fronteras mediante el dibujo fue una necesidad. A modo de ejemplo: el Almirante de Castilla escribía al rey el 26 de mayo de 1643 desde Palermo que había hecho una visita a diversas plazas y castillos marítimos del reino, tomando decisiones sobre su fortificación, «y por que V. Magd. se halle con la notiçia que es justo assi de la forma en que estaban las referidas plaças y castillos como de la que tendrían después de acabado lo que se ha dispuesto embio a V. Md. plantas de todos cuya intelgençia se puede sacar de la relación que va con ellas pero para façilirla mas se envían de cada plaza y castillo dos plantas»³⁸. Casi en la misma fecha publicaba su tratado Pietro Sardi, quien entre los conocimientos del arquitecto militar incluía saber hacer plantas, pero también la perspectiva, «per dare ogni compota sodisfatione all'occhio, e giudicio del suo Principe»³⁹.

UNA PROFESIÓN QUE NACE CON EL SECRETO

Esos dibujos conservaron el carácter secreto, aunque algunos, convertidos en atlas, pasaran a las colecciones. Las vistas grabadas de ciudades en las que se representan las fortificaciones son lo que cualquier viajero podría ver en las ciudades más famosas, pero no daban toda la información que hubiera permitido emplazar unas piezas de artillería, saber la ubicación de las casamatas, las medidas exactas, o los mejores lugares de desembarco. Así sucede también en algunos atlas como el del marqués de Heliche, de los años cincuenta del siglo XVII, resultado final de un proceso en el que el *artista*, en este caso el pintor boloñés Leonardo de Ferrari, es una mano que hace bella la imagen generada por un ingeniero⁴⁰, pero lo despoja de su condición de máquina de guerra, lo que no podemos decir en cambio de atlas como los de Turriano o Spannocchi.

37 José Luis CANO DE GARDOQUI, «Los inventarios de bienes de Don Juan de Austria: mentalidad, gusto y vida material», en Miguel Ángel ZALAMA y M^a José REDONDO (coords.) *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Madrid, 2000, págs. 324-351. Ver pág. 343 y 351. Cita el autor «un estuche de herramientas de geometría y matemáticas» y un «estuchillo con dos compases cubierto de terciopelo negro». Entre sus libros «un libro de pinturas de plazas, así de África, como de Italia y Sicilia», y «un libro grande de fortificaciones en lengua italiana». Sobre la utilización por parte de la nobleza española de instrumentos científicos y descripciones producidas por los ingenieros, como fines o no de coleccionismo, ver Margarita VÁZQUEZ MANASSERO, «Ver el mundo en dos pliegues de papel: la imagen del orbe y las matemáticas en la educación del príncipe Felipe III», en A. CÁMARA, ed., *El dibujante ingeniero*, págs. 331-349.

38 AGS, Estado, leg. 3486, fol. 236.

39 Pietro SARDI, *Discorso sopra la Necessità, & utilità dell'Architettura militare*, Venecia, Antonio Bariletti, 1642, pág. 11. Para poseer la ciencia de la arquitectura militar eran necesarias la aritmética, la geometría, la altimetría, la planimetría, la mecánica, la hidráulica, la arquitectura civil, la perspectiva y la artillería.

40 Rocío SÁNCHEZ RUBIO, Isabel TESTÓN NÚÑEZ y Carlos SÁNCHEZ RUBIO, *Imágenes de un imperio perdido. El atlas del marqués de Heliche*, Badajoz, Junta de Extremadura, 2004.

Recientemente Carlos Hernando ha abordado el tema del secreto, el dibujo y la frontera en relación con el gobierno de la imagen en la monarquía⁴¹, considerando que la necesidad del dibujo para la guerra, así como la figura del príncipe como dibujante e ingeniero, fue una constante en la literatura política, los tratados o las representaciones pictóricas, porque, como dice, «gobernar es mirar, trazar y construir»⁴². A todo ello se suma el secreto, y entre las cualidades de un perfecto capitán estaba la de saber guardar secretos, que debían estar tan a salvo como el laberinto del minotauro, pese a lo difícil que pudiera resultar⁴³. En el mismo sentido, el jesuita Jan Karel della Faille, cosmógrafo del rey en Madrid escribía a Van Langren, cosmógrafo del rey en Bruselas, que había recibido «las figuras, invenciones por cierto admirables y fáciles, y que no se avían de aver publicado antes que nos valiésemos dellas. Desdicha nuestra será si los enemigos se aprovecharan dellas»⁴⁴. La imprenta era enemiga del secreto. En cuanto a los ingenieros, el ya citado Cristóbal Lechuga daba gran importancia a que en la Academia de ingenieros que proponía fundar en la corte, estos fueran vasallos del rey «porque es bien los secretos de un Rey y en lo que tanto importa los fie de vasallos suyos, y no de personas, que en aviendo ocasión» se pasen al servicio de otros potentados, papas o emperadores, salvo que se les de su peso en oro, con el peligro consiguiente si se entrara en guerra con esos señores que se los habían llevado a su servicio⁴⁵.

Esta observación estaba plenamente justificada por la experiencia acumulada. Incluso Girolamo Maggi, en la dedicatoria a Felipe II de su tratado en 1564, escribía que sus libros de ingenios y secretos militares se los había mandado al duque de Sessa, y ahora quería demostrar su devoción al monarca español gran experto en arquitectura militar, con este tratado⁴⁶. Como no tuvo el éxito esperado con el rey, otras ediciones posteriores del tratado ya no tienen esta dedicatoria. El recurso de revelar secretos para conseguir el favor y sobre todo el contrato de un príncipe fue un tema recurrente. Así por ejemplo, Felipe II en 1581 fue informado por el embajador Cristóbal de Salazar desde Venecia de que Giulio Cesare Brancaccio, experto «en cosas de guerra», había llegado desde Ferrara con el deseo de servir al rey de España transmitiéndole los secretos que poseía, y no quería asentarse

41 Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, «Guardar secretos y trazar fronteras: el gobierno de la imagen en la Monarquía de España», en A. Cámara, ed., *El dibujante ingeniero*, págs. 143-179.

42 En ese sentido, Hernando recuerda las palabras de Castiglione, de Francisco de Holanda, y de los tratadistas Galasso Alghisi da Carpi, Mario Galeota, o Giovan Jacopo Leonardi, la representación de Vasari de Cosme I durante la conquista de Siena, o la afición de Carlos V por el dibujo de territorios y fortificaciones, C. HERNANDO SÁNCHEZ, «Guardar secretos», págs. 155-158. La cita en pág. 162.

43 D. de ÁLABA Y VIAMONT, *El perfecto capitán*, fol. 14r y 14v.

44 Omer VAN DE VYVER S.I., «Lettres de J. Ch. della Faille S.I., comographe du roi a Madrid, a M. F. van Langren, cosmographe du roi a Bruxelles 1634-1645», *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XLVI (1977), págs. 73-183, pág. 169. Ciudad Rodrigo, 9 de marzo de 1642.

45 Cristóbal LECHUGA, *Discurso del Capitán*, págs. 103-123, pág. 275.

46 G. MAGGI Y I. CASTRIOTTO, *Della fortificatione*, dedicatoria. Sin embargo Lorenzo CARPANÉ en el *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, (2006) escribe que esta obra de Maggi, *Ingegneri et invenzioni militari*, que permaneció manuscrita y de la que se conservan dos ejemplares fue dedicada a Cosme I de Medici. [http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-maggi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-maggi_(Dizionario-Biografico)/) (consultado el 02/11/2016).

con ningún otro príncipe antes de saber la respuesta del monarca español⁴⁷. También años antes y también desde Venecia, a Felipe II le llegó la noticia de que el famoso ingeniero vicentino Orologio, al servicio de la Señoría y que había trabajado en las fortificaciones de Francia, quería pasar a su servicio. Las conversaciones fueron secretas, porque el ingeniero se jugaba nada menos que la vida, ya que su conocimiento de «todos los rincones de Francia y deste estado» serían de enorme utilidad para la monarquía⁴⁸.

Hubo espionaje y hubo traiciones, como la del ingeniero Giovanni Rinaldini, al servicio del rey de España, que en 1606 parece que estuvo dispuesto a sabotear la fortaleza española de Porto Longone tras sus contactos con los venecianos⁴⁹, así que la fidelidad de los ingenieros justificaba los altísimos salarios que disfrutaron, por mucho que tardasen en cobrarlos. Ya nos hemos referido a la necesidad que sintió Felipe II de formar ingenieros españoles, y uno de ellos, Gaspar Ruiz, al polemizar con Leonardo Turriano por las trazas de Cabeza Seca en Lisboa, introducía en su argumentación dos observaciones de calado: una, que en aquella fábrica eran necesarios arquitectos prácticos y con experiencia, como él, y no ingenieros teóricos como Turriano, y otra, que el rey debía favorecer a los ingenieros españoles porque su fidelidad estaba garantizada⁵⁰.

Fidelidad, secreto, control... Siempre que don Francés de Álava, capitán general de artillería desde 1572, quería ver las trazas y modelos, le eran mostradas por el secretario del Consejo de Guerra «para que las tuviese vistas y entendidas y pudiese dar mejor razón, cuyos modelos y trazas debían de estar en poder del Secretario, entre tanto que otra cosa se proveyese como hasta entonces»⁵¹. La figura del secretario del Consejo resulta esencial para entender la cadena del secreto y el control ejercido por el Consejo de Guerra⁵². Por ello, por ejemplo, el ingeniero Leonardo Turriano no podía poner en ejecución las trazas de las fortificaciones de la costa del reino de Portugal, hasta que el secretario, Esteban de Ibarra, no le devolviera firmada una de las dos copias que mandaba⁵³.

Y todo con sigilo y en secreto, lo que se reflejó también en los aspirantes a teóricos de la profesión. Por eso las copias manuscritas del tratado de Marchi, que circularon entre los

47 AGS, Estado, leg. 1339, fol. 104. Venecia, 16 de diciembre de 1581. Como dice el mismo Salazar, lo que publicó Brancaccio ese año en Venecia «sobre la forma de la guerra moderna» fue una traducción comentada de la obra de Julio César.

48 AGS, Estado, leg. 1324, fols. 113 y 133. Carta del secretario García Hernández, Venecia 11 de junio de 1563. Propone que lo envíen al reino de Nápoles. El rey contesta el 8 de agosto de 1563 agradeciéndole la información y que ya le avisara de su decisión.

49 Antonello SAVAGLIO, «Feudatori e Università per la difesa costiera della Calabria (1585-1648)», en F. Martorano, a cura di, *Progettare la difesa*, pág. 111.

50 AGS, Guerra y Marina, leg. 574, fol. 163. Añade que enviará las trazas a la corte para que opinen los ingenieros que allí estaban, y además el rey debe favorecer a los ingenieros españoles «pues no han de faltar a su real servicio».

51 José APARICI Y GARCÍA, *Continuación del informe sobre los adelantos de la comisión de historia en el archivo de Simancas. Segunda parte. Trata de la artillería e ingenieros en el siglo xvi*. Madrid, Imprenta Nacional, 1849, pág. 19.

52 Sobre el secretario como «guardián de los arcanos regios», ver C. HERNANDO SÁNCHEZ, «Guardar secretos», pág. 162.

53 AGS, Guerra y Marina, leg. 599, fol. 64. Leonardo Turriano desde Lisboa, 14 de marzo de 1601.

aliados de Felipe II, demuestran que el secreto acompañaba los proyectos de fortificación, por muy utópicos que fueran. Por eso tardaron años en ser dados a la imprenta en forma de tratado, entre otras razones por la que expresaba el ingeniero, de que no quería que cayeran en manos de turcos u otros enemigos del rey católico de España⁵⁴. Sin embargo, las lealtades a veces colisionaron con los deseos de fama, así que Marchi también fue grabando algunos de sus dibujos mientras vivió, si bien en tiradas reducidas, como años después intentara Spannocchi con sus trazas⁵⁵. No eran lo mismo unos proyectos casi irrealizables como los de Marchi, que unas trazas de fortificaciones verdaderas como las de Spannocchi, pero el secreto acompañó a unos y otros, y el secretario del Consejo de Guerra se apoderó de todos los dibujos de Spannocchi poco antes de su muerte con gran pesar de sus ilustres deudos sieneses, que esperaban la publicación de toda su producción.

Sin llegar al extremo de Juan Bautista Calvi, que en su testamento de 1556 ordenó quemar todas sus trazas a su muerte⁵⁶ –no sabemos si se hizo– quizá porque todavía no estaba normalizado el sistema de protección del secreto desde el Consejo de Guerra, todos los ingenieros sabían del valor político y militar que tenían las trazas que manejaban. Años después, todas las trazas y papeles que tenía en su poder el capitán Fratin los guardó en un cofre a su muerte el virrey de Navarra, marqués de Almazán, que luego se entregó por cédula del rey a su hermano el ingeniero Jorge Fratin⁵⁷. Los papeles se custodiaban hasta saber qué ingeniero iba a continuar con las responsabilidades del fallecido. Así lo recordaba el hijo de Jerónimo de Soto, del mismo nombre, que en 1648, cuando hubo que tomar la decisión de si construir o no finalmente una ciudadela en Cádiz, estaba consultando todos los papeles que había sobre esa ciudad y el resto de España, «y otras de fuera, cuyas fortificaciones corrieron por Tiburcio Spanoq Yngeniero mayor de España y el capitán Gerónimo de Soto, mi padre, que sirvió el mismo puesto a quienes yo también e sucedido

54 B. DE GROOF y G. BERTINI, «Francesco de Marchi», págs. 389-411. También el tratado de Belluzzi circuló manuscrito, como recuerda Girolamo Maggi: «dal Capitan Giovanbattista Bellucci da San Marino nell'opera sua, che non è ancora in stampa, ma molti anni ha che a penna va per le mani degli huomini, e da altri dell'età nostra». G. MAGGI y I. CASTRIOTTO, *Della fortificatione*, f. 6.

55 A. CÁMARA, «*Tengo gran macchina di cose per intagliare*».

56 Damià MARTÍNEZ LATORRE, «El testament de l'enginyer militar Giovan Battista Calvi (1556)». *Locus Amoenus*, n° 5 (2000-2001), págs. 195-203.

57 AGS, Guerra y Marina, leg. 177, fol. 131. Informe de Juan de Olaegui, veedor de las obras, en Pamplona, 23 de mayo de 1589. Es uno de los testimonios recabados cuando se detectó que las trazas de la ciudadela no aparecían. Dos trazas le habían sido entregadas a Jerónimo Marchi por el veedor, y Marchi informaba que, junto con otros muchos papeles, se habían quemado en la casa en la que habitaba en San Lorenzo del Escorial, de lo que estaban informados el rey y su consejo de guerra. Sin embargo, afirmaba tener copias de ellas, y una copia de la relación del capitán Fratin sobre la ciudadela la había tenido Juan Luis Musante, maestro mayor de las obras reales. El contador de las obras, Francisco de Aduana, declaraba que cuando se estaba muriendo Juan Luis Musante, había ido por orden de don Luis Carrillo y Toledo a la posada en que vivía Musante, a inventariar todas sus trazas y papeles en presencia del escribano. Posiblemente en este proceso se retiraron de los bienes de Musante la mayor parte de los papeles relativos a la ciudadela. Sobre Fratin, el libro esencial es el ya citado de M. VIGANÒ, *El fratin mi yngeniero*. Sobre el inventario de los bienes de Musante, María José TARIFA CASTILLA, «Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona». *Artigrama*, n° 26 (2011), págs. 583-602.

con el cargo de dichos papeles»⁵⁸. Heredaban el cargo, y heredaban los papeles, que eran la verdadera fuente de su poder.

El extremo cuidado que la monarquía hispánica puso en que no se difundieran imágenes que pudieran dar información estratégica al enemigo no fue exclusivo de ella. Lo hicieron todos los estados, y empiezan a ser conocidos por ejemplo los manuscritos otomanos con representaciones de ciudades y territorios que nunca se difundieron más allá del sultán y de su círculo más próximo y fueron creando una historia dinástica, muy pronto convertida en objeto de colección⁵⁹. Es lo mismo que sucede con los atlas de la monarquía hispánica, como los de Turriano, Spannocchi, Texeira, Possi, o alguno no realizado, o no encontrado hasta la fecha, como el que Bautista Antonelli hubiera debido hacer de las fortificaciones americanas, puesto que en abril de 1602 se le encargó «una discription de todos los puertos y fuerças de las Indias muy particularmente»⁶⁰.

Aunque Bautista Antonelli es de los pocos que se formó ya desde sus inicios como ingeniero, al lado de su hermano Juan Bautista y de Vespasiano Gonzaga, a lo largo de estos dos siglos en la profesión de ingeniero confluyeron militares, canteros, pintores, arquitectos, cosmógrafos, caballeros... Los que alcanzaron el título de «ingeniero del rey», tuvieron unos conocimientos y unas prácticas profesionales que los diferenciaron e identificaron frente a otras profesiones. El uso del dibujo y la custodia del secreto no fueron exclusivos de esta profesión, pero es necesario hablar de ello para entender la ingeniería de estos dos siglos, que define aspectos clave para la historia de la ciencia y del poder en la Edad Moderna.

58 IHCM, Colección Aparici, vol. xxv, pág. 91.

59 Elisabetta MOLTENI, «Coste e città della Calabria Ultra nei manoscritti e nella cartografia ottomani (XVI-XVII)», en F. Martorano, a cura di, *Progettare la difesa*, págs. 299-300.

60 AGS, Guerra y Marina, leg. 580, fol. 330 y leg. 691, fol. 269.

DOMINICUS MARTINUS Y EL CABALLERO SAN GALINDO: DOS NOMBRES PROPIOS EN EL ROMÁNICO DE LA SIERRA DE PELA

JOSÉ ARTURO SALGADO PANTOJA
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Diversas fuentes asocian los nombres de Dominicus Martinus y San Galindo con algunas obras románicas de la Sierra de Pela (Soria-Guadalajara). Este trabajo estudia las relaciones de estos personajes con un taller de escultura activo en el referido ámbito geográfico durante los últimos años del siglo XII.

PALABRAS CLAVE

Románico, Taller de escultura, San Galindo, Dominicus Martinus, Sierra de Pela.

ABSTRACT

Diverse sources associate the names of Dominicus Martinus and San Galindo with some Romanesque buildings in the Sierra de Pela (Soria-Guadalajara). This work studies the relations of these figures with an active sculpture workshop in the above-mentioned geographical area during the last years of the 12th century.

KEYWORDS

Romanesque, Sculpture workshop, Dominicus Martinus, San Galindo, Sierra de Pela.

El espigón montañoso de la Sierra de Pela se alza en la conjunción de las Serranías de Guadalajara y la comarca soriana de El Burgo de Oisma, desarrollándose hacia el oeste hasta las aldeas situadas en la umbría del macizo de Ayllón. La fría paramera ocupa una superficie de 900 km² y alcanza una altitud media de 1450 metros gracias a hitos como la Sima de Somolinos, el Pico del Ceño y el Portillo. Los declives de sus vertientes norte y sur, y sobre todo los vallejitos de los cursos fluviales, atesoran numerosas evidencias de los esforzados intentos humanos por desbravar y colonizar este paisaje áspero e inhóspito. Las más arcaicas retrotraen a tiempos prehistóricos, cuando grupúsculos de valientes pobladores dejan su huella a modo de esquemáticas pinturas y grabados en el abrigo de El Portalón de Villacadima y en una extensa nómina de enclaves rupestres situados entre Sotillos de Caracena y Retortillo de Soria.

La sedentarización del hombre, aún parcial en Los Tolmos de Caracena, culmina más tarde con la aparición de los pueblos celtíberos. Dos ejemplos significativos son Thytia y sobre todo Termes, que resiste con numantina tenacidad antes de plegarse al dominio romano. La historia de estos lugares avanza por derroteros muy distintos, pues mientras que el primero obtiene la categoría de *municipium* en época de Tiberio, la futura Atienza se mantiene en un discreto segundo plano hasta los últimos compases del Califato de Córdoba, cuando se convierte en una disputada plaza fronteriza. El periodo intermedio, regido por la monarquía visigótica, se encuentra representado en este ámbito a través de necrópolis asociadas a eremitorios o entornos habitacionales excavados en la dúctil arenisca, y mediante relieves descontextualizados como los que se aprecian en la ermita de la Virgen del Val de Pedro.

La cabalgada de Rodrigo Díaz de Vivar por la Sierra de Miedes, bordeando la *peña mui fuort* de Atienza, preludia la conquista cristiana de estas tierras en las postrimerías del siglo XI. Su repoblación y organización se lleva a cabo durante buena parte de la siguiente centuria, quedando la vertiente norte de la serranía integrada en la Comunidad de Villa y Tierra de Caracena, el extremo occidental en la de Ayllón y la solana en la de Atienza. Esta división administrativa se efectúa al margen de la episcopal, pues todas las villas y aldeas que presentan testimonios románicos en la zona forman parte, al menos en el Medioevo, del restaurado obispado de Sigüenza. Ese hecho no impide que el prelado de Oisma intente apropiarse de algunas poblaciones cercanas a su límite meridional, provocando la intervención del rey y del sumo pontífice. La situación queda zanjada en 1165, cuando el arzobispo toledano confirma los derechos de la catedral seguntina sobre Ayllón, Caracena, Berlanga y Almazán, así como al cobro de las décimas de sus iglesias¹.

DOMINICUS MARTINUS ME FECIT

El citado litigio incluye a la vieja Termes, despoblada y reducida desde antes de 1136 a un monasterio dedicado a Santa María². La revitalización del lugar y su conversión en una

1 Toribio MINGUELLA Y ARNEDEO, *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1910, vol. I, págs. 421-422.

2 *Caracenam cum omnibus aldeis suis cum duobus Monasteriis sancti salvatoris et sancte marie de termis*. Cit. *Ibidem*, vol. I., pág. 359. La alusión a una segunda advocación plantea la duda de si en Tiermes existía



Fig. 1. Interior del pórtico y hornacina.
Ermita de Santa María de Tiermes, Soria.

aldea del alfoz de Caracena denominada Tiermes se producen entre 1146 y 1207, pues una concordia fechada en este último año ya confirma la existencia de una iglesia parroquial³. El completo abandono del lugar en el siglo XVI provoca que su antiguo templo se transforme en una ermita dependiente de Manzanares, luego de Sotillos de Caracena y por último de Montejo de Tiermes. Dicho edificio consta en la actualidad de una cabecera rematada en hemiciclo y nave única rectangular con una sala adosada al norte que bien podría ser el arranque de una torre⁴. El trabajo escultórico se concentra en los canecillos de la capilla mayor y el muro sur, y en la portada santuario: tanto ésta como aquéllos muestran

temas y ejecuciones próximas a las del foco románico de San Esteban de Gormaz, lo que remite a una data muy temprana dentro de la duodécima centuria⁵.

El anonimato de los canteros y tallistas medievales, cuyo testimonio gráfico no suele exceder de unos esquemáticos signos lapidarios de naturaleza identificativa y cobratoria, se rompe de forma inesperada en el interior de la galería porticada meridional. El conjunto de inscripciones, ya advertido por Nicolás Rabal en 1888⁶, se sitúa dentro de una hornacina que alberga tres grandes estatuas descabezadas de cronología románica. El primer epígrafe se extiende sobre un sillar, donde se lee «D(OMI)NIC(US) MARTIN(US) / ME FECI(T)». Justo delante del mismo, la figura de la izquierda se muestra la barba mientras despliega un rollo que reza «ERA MMA / CC[a] / XXa», la central sostiene un objeto alargado y la última muestra una cartela con la sentencia del Evangelio de Lucas «DATE ET / DABITVR (VO)BIS»⁷. Algunos autores relacionan esta última invocación con el citado acuerdo entre los clérigos de Tiermes y Pedro y el concejo de Sotillos, aunque también puede

un cenobio dúplice o si ese monasterio de San Salvador estaba emplazado en otro lugar cercano. Gonzalo Martínez lo relaciona con una de las iglesias de Caracena, basándose en un documento de 1170 expedido en «*Sancti Salvatoris de Caracena*». Gonzalo MARTÍNEZ DÍEZ, *Las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana*, Madrid: Editora Nacional, 1983, págs. 110-111.

- 3 *Eo quod ecclesie de Tiermes et de Pedro persolvunt pro ecclesia de Sotielos*. Cit. T. MINGUELLA Y ARNEDO, *Historia de la diócesis*, vol. I., pág. 511.
- 4 José Manuel RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, «Montejo de Tiermes. Ermita de Santa María de Tiermes», en J. M. Rodríguez Montañés, coord., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: Soria*, vol. II, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2002, págs. 658-659.
- 5 Félix PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura monumental románica de la ermita de Santa María de Tiermes», *Celtiberia*, 36 (1987), págs. 133-136.
- 6 Nicolás RABAL Y DÍEZ, «Una visita á las ruinas de Termancia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 12 (1888), pág. 465.
- 7 Carlos DE LA CASA MARTÍNEZ y Jesús Víctor RODRÍGUEZ ADRADOS, «Cartelas medievales de Tiermes (Soria)», en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*, Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 1990.

entenderse como una exhortación a la caridad destinada a los usuarios de un ámbito tan simbólico y penitencial como el pórtico parroquial [Fig. 1].

La escasez de portales románicos fechados, y aún menos rubricados, incita a conectar el presente caso con los datos arriba consignados. Esa euforia comienza a templarse en cuanto se observan el marcado apuntamiento del arquillo que compone el nicho y la indiscutible recolocación de los elementos que cobija. La sospecha de que el recinto actual es el resultado de una gran transformación se convierte en evidencia cuando se analizan los paramentos, compuestos por bloques areniscos de tamaño y labra dispar. Las chambranas de la arquería se componen de piezas recortadas procedentes de unos arcos de menor luz, y cuatro de los capiteles (2S, 3S, 7S y 8S)⁸ tienen una de sus caras cortada y adosada a una pilastra⁹. La insólita galería resultante consta de cinco amplios vanos al mediodía y un sexto a levante, todos separados por espesos machones de piedra que rompen el habitual sentido corrido o agrupado en sectores de estas arquerías románicas.

La sustitución de la cornisa de canecillos por una moldura de gola, el cegamiento de los mechinales, la construcción de un bancal interno con materiales reaprovechados y la sobreelevación del piso hasta achatar de manera antiestética la portada del templo, son otras señales de la completa reconstrucción del pórtico¹⁰. La data exacta de ésta resulta desconocida, aunque parece probable que se efectuase en un momento avanzado de la Baja Edad Media, quizá coincidente con el declive poblacional de la aldea y con la merma generalizada de las múltiples funciones que cumplían las galerías porticadas¹¹. Esta hipótesis concuerda además con la degradación que presenta la triada esculpida, que probablemente fue recolocada en su lugar actual cuando las figuras ya se hallaban decapitadas.

Los datos anteriores confirman que la labor creativa de Dominicus Martinus y sus ayudantes en Tiermes (c. 1182) no puede relacionarse con el recinto arquitectónico actual, pero sí de una forma específica con los elementos singulares reaprovechados en él: las tres figuras, las molduras ornamentales y los doce capiteles sobre los que reposan los vanos de medio punto¹². Queda aún por desvelar si estas piezas proceden de una galería porticada precedente¹³, o si son vestigios de un claustro elevado en tiempos del antedicho monaste-

8 De aquí en adelante las referencias a los capiteles de los pórticos se hará a través de un número y una letra. El primero indica la posición de la pieza en la panda, tomando como referencia una observación externa de izquierda a derecha. La segunda refiere el punto cardinal hacia el que se orienta la arquería donde se encuentra.

9 Blas TARACENA AGUIRRE, «Notas de arquitectura románica: las galerías porticadas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n° 15 extra 2 (1931-1932), pág. 419.

10 José Ignacio MURILLO FRAGERO y FRANCISCO José MORENO MARTÍN, «Nuestra Señora de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria). De una ermita que antes fue monasterio y parroquia», *Arqueología de la Arquitectura*, 11 (2014), págs. 10-11.

11 José Arturo SALGADO PANTOJA, *Pórticos románicos en las tierras de Castilla*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2014, págs. 268-278.

12 Gerardo BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 2000, págs. 221-222.

13 B. TARACENA AGUIRRE, «Notas de arquitectura», pág. 419.



Fig. 2. Acceso sur del pórtico. Iglesia de San Pedro, Caracena, Soria.

rio¹⁴. Los trabajos arqueológicos no han aclarado esta cuestión, aunque la presencia de ocho soportes adosados, obviando los cuatro originalmente exentos, indica la existencia de al menos otros ocho pilares o machones, lo que daría como resultado una arquería con un desarrollo bastante considerable¹⁵.

DE TIERMES A CARACENA

La deficiente conservación del lapidario esculpido de Tiermes, provocada por el paso del tiempo y sobre todo por la acción del hombre, no impide contemplar los notables nexos formales y estilísticos existentes entre sus relieves y los del pórtico de San Pedro de Caracena, situado a tan sólo una decena de kilómetros. Este último, de dimensiones más modestas, sufrió un acortamiento de 3,28 metros que conllevó la eliminación de los dos primeros vanos del paramento del mediodía¹⁶. Las huellas de esa demolición son visibles en el muro de poniente, ciego en la actualidad, y en el capitel 1S, un ejemplar originalmente exento que perdura cortado y readaptado como entrego.

La panda consta de siete arcos corridos al sur y uno a levante, y posee una cornisa moldurada dotada de veinticinco canecillos. Los vanos apoyan en soportes pareados, salvo el que hace las veces de portada principal en el tercer lugar del frente meridional. Este amplio ejemplar está flanqueado por haces de cuatro columnas, con la particularidad de que el que ocupa la jamba derecha luce un bello tratamiento torso [Fig. 2]. Esta característica tuvo su paralelismo en la ermita de Tiermes, de donde procede el fragmento de soporte cuádruple entorchado hoy expuesto en la catedral de El Burgo de Osma. El motivo se repite en Santa María de La Vid y en los restos descontextualizados Santa María de Gumiel de Izán y la colegiata de Berlanga de Duero; y con mayor boato en el ventanal de la sala capitular oxomense y en el claustro bajo de Santo Domingo de Silos.

Los ecos de Osma-Silos vuelven a patentizarse en los modelos teriomórficos que manejan los artífices relacionados con Dominicus Martinus¹⁷. El caso más extraordinario se halla en el capitel 2E de Tiermes, que dispone una pareja de grifos que vuelven sus cabezas para picarse las alas: éstas se configuran mediante plumas romboidales cuyas barbas surgen

14 Juan Antonio GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946 (facs. 2003), pág. 83.

15 El mayor número de soportes adosados en Tiermes (8) que en Caracena (4) parece refutar la teoría, ya expresada por el propio Blas Taracena, de que ambas arquerías gozaron de una distribución similar de arcos. B. TARACENA AGUIRRE, «Notas de arquitectura», pág. 420.

16 Fernando MORALES HERNÁNDEZ y María Jesús BOROBIO SOTO, «Excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Pedro de Caracena (Soria)», en *II Symposium de Arqueología Soriana*, vol. II, Soria: Diputación Provincial de Soria, 1992, pág. 1096.

17 I. FRONTÓN SIMÓN, *Los pórticos*, págs. 241 y ss. G. BOTO VARELA, *Ornamento sin delito*, págs. 218-222.

como incisiones paralelas en torno a un marcado raquis. Un árbol colocado entre ellos se ramifica por la superficie del tambor, apresando sus cuerpos y produciendo unos carnosos frutos y hojas que son picoteados por sendas águilas. Sin tratarse de una copia idéntica, la simetría de la escena, la organizada maraña, el movimiento armónico y el tratamiento del plumaje rememoran del trabajo del Segundo Maestro silense¹⁸ [Fig. 3]. Estas características son extensibles a la cesta 2S, que exhibe una representación, seccionada y reducida casi a la mitad, compuesta por un centauro arquero y dos arpías cuyas colas reptilianas se convierten en profusos tallos. Por el contrario, la imagen del león entre un par de mantícoras (3S) resulta mucho más tosca, y tanto la temática como la despreocupada labra o el escaso dominio espacial la apartan de la referida fuente de inspiración.

Algunos de estos híbridos reaparecen de forma aislada en los canes del ábside y el pórtico de Caracena, e incluso en el primer capitel de la galería se copia con bastante rigor la lucha entre el centauro y las arpías, ahora sirenas-ave¹⁹. Los personajes se disponen de una guisa semejante, aunque la reducción del aderezo vegetal a dos mínimos arboriformes genera un drástico vacío espacial que minimiza la fuerza emotiva de la confrontación. La vibrante batalla termestina, enfatizada por una naturaleza perturbada, contrasta con estos distanciados contendientes que parecen flotar inconexos. En cualquier caso, la ejecución de las alas o la aplicación del trépano en las copas arbóreas demuestran un digno sentido plástico que tiene continuidad en los capiteles cuádruples del acceso principal. Uno dispone ocho leones sobre los que se posan otras tantas arpías encapuchadas (3S), y su compañero reproduce los grifos afrontados, aunque esta vez agrupados en cuatro parejas (4S). Estos seres manifiestan una total familiaridad con sus homólogos de Santa María, aunque son algo inferiores en la técnica de la labra y el dominio del volumen [Fig. 2].

Los últimos capiteles de progenie silense ocupan las posiciones 4S en Tiermes y 7S en Caracena²⁰, y exhiben una retícula de doble entrelazo de cestería de bello efecto claroscuro gracias al uso del trépano. El primero se materializa sobre una voluminosa cesta que recuerda a las dos del claustro bajo burgalés, mientras que el de San Pedro incluye una corona de hojas en su parte superior. Tal y como sucede en esta ocasión, la función de los fitomorfos suele ser meramente anecdótica y secundaria en estos portales. Las únicas ex-



Fig. 3. Capitel 2E del pórtico. Ermita de Santa María de Tiermes, Soria.

18 Félix Palomero plantea la presencia en Tiermes de un artista involucrado en los trabajos del claustro bajo de Silos, ya sea como artífice directo o como discípulo aventajado. F. PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura», pág. 147.

19 Cabe señalar que tanto este capitel como su «gemelo» de Tiermes eran originalmente exentos, y con toda probabilidad mostraban composiciones de carácter especular, con idénticos elementos en sus dos mitades.

20 Miguel CORTÉS ARRESE, «Acerca del románico de la Sierra de Pela», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 75 (2009), pág. 48.



Fig. 4. Capiteles 5S-8S del pórtico. Iglesia de San Pedro, Caracena, Soria.

cepciones en Caracena se hallan en varios canecillos y un capitel de la galería (8S) compuesto por un doble nivel de acantos con sus puntas vencidas por el peso de unos minúsculos frutos. Este último recuerda vagamente a los que inauguran (1S) y cierran (10S) la arquería principal de Tiermes, aunque la calidad ornamental y volumétrica de éstos es mayor. Más original es el 7S, exornado con un profuso rebullo de ramificaciones y brotes acogollados [Fig. 1].

Los repertorios figurativos de estas arquerías repiten los pasajes neotestamentarios de la Resurrección y la bestia apocalíptica, y los episodios del combate caballeresco y la caza del jabalí. El primero posee en Caracena (5S) su versión más completa, ya que al contrario que en el cercenado caso de Tiermes (9S), se conserva la imagen del sepulcro abierto de Cristo sobre una triple columnata, junto a dos figuras angélicas y una inmensa cruz [Fig. 4]. Las tres Marías procesionan con sus tarros de perfumes en la cara interna, mientras que en las restantes se observa a la guardia del sepulcro, armada y bien pertrechada. Los cinco soldados de Caracena, y aún con más énfasis los seis de Tiermes, tienen sus somnolientos cuerpos arqueados: esta

sinuosidad anatómica extrema es elogiada por Juan Antonio Gaya, y resulta ante todo un sello de identidad genuino de este taller popular²¹.

La bestia de siete cabezas y diez cuernos advierte de la omnipresencia del pecado en la portada oriental de la galería de Caracena (1E). La heredera del *musmahhu* mesopotámico y la hidra clásica se encuentra rodeada por dos leones que se dirigen hacia ella en actitud rampante. La cesta es muy parecida a la que se expone en la sala capitular de la catedral oxomense, aunque esta última es exenta y se completa con unos gruesos vegetales en los vértices y la figura de gran cuadrúpedo con collar y un abultado lomo en la cara opuesta al temible heptacéfalo. Esta pieza procede del portal tesmestino, aunque antes de llegar a Osma pasó una larga temporada haciendo las veces de pila aguabenditera en la iglesia del hoy despoblado de Manzanares²².

Las similitudes son también notorias en la lucha de caballeros y la cacería. La primera, de nuevo mutilada en Tiermes (5S), presenta a los dos jinetes embistiéndose con sus lanzas en compañía de sus respectivos escuderos. La versión íntegra de Caracena (2E) reproduce los mismos elementos e incluye en la cara restante a un tercer caballero frente a un soldado a pie²³. Los contendientes muestran actitudes y pertrechos diferenciados en un claro intento del artífice por revelar una lucha entre el *miles Christi* y el pecaminoso infiel: este

21 J. A. GAYA NUÑO, *El románico*, págs. 80-81.

22 M. CORTÉS ARRESE, «Ficha nº 4», en *El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid: Las Edades del Hombre, 1988, p. 36. Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, «Capitel-pila de agua bendita», en *La ciudad de seis pisos*, El Burgo de Osma: Las Edades del Hombre, 1997, pág. 136.

23 El canecillo situado sobre el acceso sur del pórtico de Caracena muestra una lucha de dos púgiles, un tema que se repite en las galerías de Canales de la Sierra y Orejana. J. A. SALGADO PANTOJA, «Imágenes ante portas», págs. 105-107. Inés Monteiro refiere la posible ascendencia islámica del mismo. Inés

recurso es habitual, y se aprecia también en los portales de Rebolledo de la Torre, Nieva o Sotosalbos²⁴. Por el contrario, el episodio venatorio se encuentra exclusivamente en estas galerías. Los tres cazadores y dos perros que abaten al jabalí se distribuyen de un modo casi idéntico, y el tratamiento de las texturas o las proporciones de los personajes también son parejos. Este tema aparece de forma sintética en cinco canes consecutivos del ábside y otros tantos del pórtico de Caracena, próximos además a dos modillones dedicados a la caza de la liebre. Estas imágenes no sólo expresan la trascendencia de la actividad cinegética en un ámbito montañoso como la Sierra de Pela, sino también la capacidad del taller escultórico para asumir esa realidad e integrarla en su repertorio mediante unas fórmulas iconográficas sencillas y eficaces²⁵.

El capitel restante de Caracena (6S) contiene doce figuras de hombres peinados a tazón y ataviados con largas túnicas. Todos conversan en parejas, y mientras bendicen con la diestra despliegan unos rollos con la mano opuesta. Uno de ellos sustituye el pergamino por un manojó de llaves: se trata de San Pedro, patrón del templo, acompañado de los apóstoles restantes [Fig. 4]. La composición de la escena y su deliberada colocación junto a la *Visitatio sepulchri* se repiten en el caso mellizo de Tiermes (8S), adornado además con uno de los habituales árboles en cada cara, pero donde por desgracia se ha perdido la mitad del colegio apostólico. Finalmente, en la última cesta de esta galería (6S) se representa a ocho individuos nuevamente de pie y emparejados, aunque la identificación temática es todo un misterio.

Las vestimentas de los apóstoles y las Marías de Tiermes muestran una factura próxima a la de los ropajes de las estatuas de la hornacina. Aunque ese hecho corrobora con escaso margen de duda que esta triada pertenece al taller de Dominicus Martinus, es imposible precisar la ubicación exacta de la misma en la obra primitiva. En cualquier caso, la aparición de esculturas de gran tamaño no resulta desconocida en otros pórticos del sur soriano: tanto en Barca como en Villasayas se usaron como soportes de los extremos de la arquería las figuras de un forzado atlante y de unos personajes ataviados con túnicas de primorosos plegados y dotados de filacterias, quizá apóstoles o profetas. Estas últimas denotan además una importante deuda con el románico de Silos²⁶.



Fig. 5. Portada principal. Iglesia de San Juan Bautista, Hoz de Arriba, Soria.

MONTEIRA ARIAS, «Un tema románico de ascendencia musulmana: la lucha de púgiles», *Revista de Arqueología*, 278 (2004), págs. 28-35.

24 Margarita RUIZ MALDONADO, «La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3 (1976), págs. 78-79. I. MONTEIRA ARIAS, «La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía del románico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 27 (2005), págs. 48-51.

25 F. PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura», pág. 148.

26 José María IZQUIERDO BERTIZ, «El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria», en *El románico en Silos*, págs. 554-555. Juan José RUIZ EZQUERRO, «Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torrealanduz», en *Idem*, pág. 568.

Por último, las molduras también redundan en unos mismos motivos decorativos. Los más elementales se concentran en impostas, cimacios y arcos de menor luz, y constan de un perfil escalonado compuesto por boceles y mediascañas. Las chambranas de los accesos orientales son billeteadas, aunque los ejemplos de mayor interés ornamental son la cadeneta de ochos de las portadas del mediodía y la bella trenza de cuatro cabos que corre por la cornisa de Caracena. Estos dos diseños gozan de una importante difusión en varios edificios situados a muy escasa distancia, tanto en tierras sorianas como guadalajareñas, e incluso aparecen conjuntamente en los vanos absidiales de Santa María de Caracena y Villanueva de Gormaz, y en las portadas de Carrascosa de Arriba y Hoz de Arriba [Figs. 2 y 5].

UN TALLER ITINERANTE Y UN COMITENTE MEDIEVAL

Blas Taracena ya advierte las semejanzas estilísticas entre Tiermes y Caracena²⁷, aunque el primer autor que intenta explicar dicha parentela es Juan Antonio Gaya. Lejos de conseguirlo, su discurso bascula entre la teoría de que los capiteles de ambas galerías fueron «labrados seguramente por el mismo artista» y la de que «no pueden atribuirse a la misma mano»²⁸. Pese a la flagrante contradicción, se muestra firme en la idea de que los ejemplares termestinos poseen una mejor «concepción y talla», algo que posteriormente es refrendado por María Jesús Borobio y Fernando Morales²⁹. Félix Palomero invierte esa relación de subordinación en 1987³⁰, aunque más tarde sugiere la existencia de operarios comunes³¹. Esta presunción se generaliza en los últimos tiempos, como manifiestan, matices aparte, los trabajos de Isabel Frontón³², Gerardo Boto³³ y José Manuel Rodríguez³⁴.

Los dos portales comparten tipos de soportes y molduras decorativas, y sus capiteles manifiestan el conocimiento de unas mismas plantillas y estereotipos plásticos, un similar trabajo con el trépano y el bisel, e incluso la recurrencia puntual a un repertorio temático genuino. Las principales diferencias entre ellos, aun sin ser excesivas, derivan de su factura. A grandes rasgos, las cestas de Tiermes gozan de una labra más prolija en detalles y su mayor boato vegetal contribuye a armonizar las escenas y combatir la sensación de vacío; por el contrario, los tambores son menos estilizados que en Caracena, lo que provoca que algunas

27 B. TARACENA AGUIRRE, «Notas de arquitectura», pág. 418.

28 J. A. GAYA NUÑO, *El románico*, págs. 83 y 87.

29 M. J. BOROBIO SOTO, F. MORALES HERNÁNDEZ y otros, «Iglesia de San Pedro de Caracena (Soria)», en Antoni González y Alberto López Mullor, eds., *Actuaciones en el patrimonio edificado medieval y moderno (siglos X al XVIII)*, Barcelona: Diputació, Servei del Patrimòni Arquitectònic, 1991, pág. 376.

30 F. PALOMERO ARACÓN, «Aproximación a la escultura», pág. 150.

31 *Idem*, «Breves apuntes sobre la escultura monumental del San Pedro de Caracena (Soria). Relaciones con otros monumentos y escuela silense», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56 (1990), pág. 361.

32 I. FRONTÓN SIMÓN, *Los pórticos*.

33 G. BOTO VARELA, *Ornamento sin delito*, págs. 220-221.

34 J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, «Caracena. Iglesia de San Pedro», en *Enciclopedia del Románico*, vol. I, págs. 341-342.

representaciones adolezcan de un ligero desgabo³⁵. En consecuencia, parece conveniente hablar del trabajo de diferentes integrantes de un mismo taller, pero no necesariamente, o al menos no en todos los casos, de una cuadrilla idéntica.

Dominicus Martinus representa, sin lugar a duda, una figura de autoridad dentro de ese grupo de escultores activo en el entorno de la Sierra de Pela durante los últimos compases del siglo XII. Las huellas de esa cantería románica se manifiestan en un buen número de iglesias del suroeste soriano, a uno y otro lado de la vieja calzada Quínea entre Termes y Uxama. Aparte de los casos ya citados, sus característicos entrelazos y cadenetas se advierten en las portadas de Miño de San Esteban, Bocigas de Perales y Rejas de San Esteban, y en la pila bautismal de Carrascosa de Abajo. Esa extensa labor tampoco se detiene ante las bravas montañas del sur, sólo practicables a través de unos fatigosos trazados camineros a la altura de la Peña Cañamera y el pico Bordega³⁶.

El último de esos pasos permite transitar desde Tiermes hasta la vertiente contraria de la serranía en dos horas de marcha, evitando las largas rutas que bordean el abrupto terreno por Grado del Pico o Retortillo de Soria. Una vez traspasada la ristra de molinos eólicos de las cumbres, se divisa la localidad guadalajareña de Campisábalos y su iglesia parroquial advocada a San Bartolomé. Este edificio ya llama la atención de Narciso Sentenach o Blas Taracena debido a las importantes relaciones de su escultura con la de Tiermes-Caracena³⁷. Así lo pone de manifiesto el ábside, dividido en tres paños por baquetones rematados con capiteles foliáceos a la altura de la cornisa. Por ella corre una moldura de roleos vegetales y un conjunto de canecillos entre los que se advierten, en dos y cuatro piezas consecutivas, unas escenas de la caza de la liebre y del jabalí casi idénticas a las del pórtico de San Pedro. Las impostas y chambranas también reiteran los entrelazos de cuatro cabos, la cadeneta de ochos y el billeteado, y las dos cestas que flanquean el único vano original poseen labores de cestería y esquemáticos acantos dispuestos en un doble nivel, planteando el mismo juego plástico que el séptimo vano sur de Caracena [Fig. 6].

Las manos que cincelan los capiteles vegetales del ábside hacen lo propio con los cinco que sostienen el portal del mediodía, así como con otros cuatro que perduran descontextualizados en el interior del inmueble. Todos son simples y la mayoría de ellos exentos, lo que indica su pertenencia a una estructura abierta hoy desaparecida: ¿quizá un patio relacionado



Fig. 6. Exterior del ábside. Iglesia de San Bartolomé, Campisábalos, Guadalajara.

35 F. PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura», pág. 144.

36 ALFONSO GARCÍA DE LA VEGA, «Los condicionamientos físicos de aquellos caminos vinculados con el arte románico de la Sierra de Pela (Guadalajara)», en Manuel Criado del Val, coord., *Caminería hispánica. Actas del IV Congreso Internacional*, Madrid: Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 2004, págs. 147-152.

37 NARCISO SENTENACH Y CABAÑAS, *Las ruinas de Termes*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911, pág. 18. B. TARACENA AGUIRRE, «Notas de arquitectura», pág. 418.



Fig. 7. Capitel izquierdo del arco triunfal y arcosolio. Capilla de San Galindo, Campisábalos, Guadalajara.

con el hospital para pobres que existió en Campisábalos hasta el siglo XIX? Las escasas noticias sobre esta institución proceden de sus libros de cuentas, donde aparecen reflejados los balances económicos entre las rentas ingresadas y los gastos derivados del mantenimiento, la atención sanitaria o el salario del hospitalero³⁸. Estos documentos también aluden con insistencia a un caballero medieval llamado San Galindo, al que se responsabiliza de la creación y dotación del sanatorio, y también del patrocinio de la capilla románica adosada al muro sur del templo parroquial.

Este último espacio cuenta en su interior con una inscripción del siglo XVI, bajo escudo cuartelado, mediante la que el Concejo de Atienza

glorifica la memoria del comitente, recordando que fue sepultado en el arcosolio situado tras la reja de hierro. Por algún motivo desconocido, ese sarcófago fue retirado de su ubicación original en un momento indeterminado [Fig. 7]. Tras años de abandono y ultrajes, pasando por la fragua del pueblo y el patio trasero de la iglesia, la maltrecha pieza hoy está colocada bajo el portalillo, aunque un fragmento de su tapa todavía se encuentra en el improvisado lapidario del hastial occidental³⁹.

El recuerdo del caballero se reduce en la actualidad a un rosario de datos exiguos e inconexos. Varios documentos de la Edad Moderna mencionan que fue propietario de La Casa (hoy Casas) de San Galindo, cerca de Jadraque⁴⁰, mientras que Juan Catalina García llama la atención sobre un don Galindo al que Alfonso VII le otorga en 1152 las aldeas alcarreñas de Hueva y Vállaga, y la aceña del puente de Zorita⁴¹. Las posibilidades de que este personaje sea el de Campisábalos son muy remotas, pues la rápida dispersión de su hacienda hace sospechar que su muerte se produce en una fecha próxima a la del susodicho privilegio; o dicho de otro modo, varias décadas antes de que se construya la capilla funeraria⁴².

38 Se conservan los datos referentes al periodo 1690-1847. Ángel RIESCO TERRERO, *Catálogo-índice documental del Archivo de la Clerecía y demás archivos de las antiguas parroquias e instituciones de Atienza*, Madrid: Universidad Complutense, 1991, pág. 198.

39 El sarcófago encajaría a la perfección en el arcosolio de la capilla; además, la cenefa que lo decora es similar a la que corre por las caras externas del presbiterio. Pedro Luis Huerta ya sugiere la posibilidad de que este sepulcro sea el de San Galindo. Pedro Luis HUERTA HUERTA, «Campisábalos. Capilla de San Galindo», en Miguel Cortés Arrese, dir., *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha: Guadalajara*, vol. II, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2009, pág. 318.

40 Gregorio J. CALLEJA ARROYO, *Aproximación a los orígenes de Las Casas de San Galindo*, Madrid, 1986, publicado en <http://rt000kcq.en.eresmas.net/historia.html>, (Consultado el 23/04/2016).

41 Juan Catalina GARCÍA LÓPEZ, ed. y notas, *Relaciones topográficas de España. Relaciones de pueblos que pertenecen hoy á la provincia de Guadalajara*, vol. III, Madrid: Est. Tip. Viuda é hijos de M. Tello, 1905, pág. 151.

42 Julio GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Repoblación de Castilla la Nueva*, Madrid: Universidad Complutense, 1975, vol. I, pág. 182, nota 9.

Otras pruebas apuntan hacia una posible vinculación entre el benefactor y la Orden de San Juan de Jerusalén. La primera y más palpable se encuentra en el óculo axial de la capilla, donde se dispone una bella celosía de piedra que describe un disco de seis puntas, el sello de Salomón y la cruz octógona: este símbolo reconocible de los hospitalarios también se observa en la cercana ermita de Santa Coloma de Albendiego. Los restantes indicios son documentales, y aunque no aluden ni al caballero ni a su fundación, resulta significativo que perduren en Atienza y en el fondo documental de la parroquia de Campisábalos, depositado en el Archivo Histórico-Diocesano de Sigüenza. Sin entrar en detalles, de ellos se extraen datos interesantes, a saber, la existencia en Campisábalos de arrendatarios de la encomienda de San Juan de Acre de Almazán⁴³, o la muy posible presencia de la citada orden militar en Atienza⁴⁴.

El estudio del espacio financiado por San Galindo revela que la edificación se produjo en dos fases constructivas. La primera corresponde a la pequeña cabecera cuadrada, cuyos capiteles del arco triunfal muestran una pareja de centauros lanzando flechas a otras tantas mantícoras sobre las que se posan unas pequeñas arpias encapuchadas [Fig. 7], y dos grifos flanqueados por un par de aves o dragones. La otra muestra escultórica es el conocido mensuario del presbiterio sur, acompañado por los relieves de un combate entre caballeros y la caza del jabalí⁴⁵. Tanto los referidos seres de cuño silense como estos últimos temas permiten volver la vista hacia Caracena y Tiermes⁴⁶, aunque la ejecución en la capilla guadalajareña se aproxima más a la de los mejores ejemplares de la ermita terrestina: por ello, el año 1182 conviene como data aproximada de la obra y límite *post quem* para la muerte del comitente.

El resto de la capilla se adscribe ya a un segundo impulso edificativo, propio de los inicios del siglo XIII. Así lo demuestran tanto la excesiva altura de la nave con respecto al ábside, como la tendencia geométrica de los elementos que decoran sus capiteles y la portada principal. Ésta es muy similar a la de la iglesia y a la del templo de Villacadima, así como a otros accesos románicos ubicados en la mitad oriental de las tierras segovianas. Destacan en ella los lóbulos decorados con rosetas de su arco interior y el trabajo casi caligráfico de su arquivolta en zigzag o sus cimacios y cestas vegetales. Los canecillos del tejero, sin embargo, parecen reaprovechados de la primera fase.

La presencia en Campisábalos del taller itinerante que trabaja en los citados pórticos sorianos es un hecho, e incluso parece lícito plantear un escenario ideal en el habrían coincidido Dominicus Martinus y San Galindo, los dos nombres propios del románico de la Sierra de Pela. Fantasía aparte, los datos desgranados subrayan la existencia de una

43 Archivo Histórico-Diocesano de Sigüenza, Sección Parroquias, Campisábalos, folio suelto, s/p. Transcrito de forma íntegra en www.histgueb.net/campisab/textos.htm, (Consultado el 10/06/2016).

44 A. RIESCO TERRERO, *Catálogo-índice*, pág. 61.

45 Los estudios sobre este calendario y sus relaciones estilísticas exceden los intereses de este trabajo. Resulta sugerente la idea de Francisco Layna, que considera que la inclusión de la escena caballeresca junto a las faenas campesinas se debe al deseo del comitente de mostrar «la convivencia y fraternidad entre señores y vasallos». FRANCISCO LAYNA SERRANO, *La Arquitectura Románica en la Provincia de Guadalajara*, Guadalajara: Aache, 2001, pág. 77.

46 I. FRONTÓN SIMÓN, «Imágenes de una sociedad de frontera en torno al 1200. Campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo (Campisábalos, Guadalajara)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 11 (1993), págs. 80-81.



Fig. 8. Capitel descontextualizado de cestería. Propiedad particular, Condemios de Arriba, Guadalajara.

gran cantería románica arraigada en el tiempo y el espacio, de naturaleza popular y recursos humildes. Sus integrantes, a buen seguro activos durante varias generaciones, materializan una serie de plantillas y elementos estereotipados comunes de acuerdo con su dispar cualificación y habilidad personal, trabajando de forma incesante en una vasta franja de territorio entre El Burgo de Osma y Atienza.

Los últimos retazos de esta actividad escultórica se detectan en la cadeneta de ochos que corre por la portada atencina de San Bartolomé⁴⁷ y, con algo menos de nitidez, en un capitel de cestería que flanquea el acceso a La Natividad de Hijes. La nómina se completa con dos importantes naufragios artísticos situados a apenas 5

kilómetros de Campisábalos. El primero es la desaparecida iglesia románica de Galve de Sorbe, demolida en 1867. Su memoria hoy se reduce a una placa que reza «Calle Iglesia Vieja», y a los numerosos sillares con marcas lapidarias y fragmentos de imposta que perduran empotrados en el templo parroquial actual, decorados a base de puntas estrelladas, rosetas o arcuaciones, y de forma mucho más repetida con los ochos encadenados y entrelazos característicos del ámbito serrano⁴⁸.

El otro caso conduce a Condemios de Arriba, donde es posible contemplar varias piezas descontextualizadas de cronología románica. Las más interesantes se encuentran en una propiedad particular, aunque proceden del paraje llamado «Las Monjas»⁴⁹. El lapidario se compone de un cimacio y un par de impostas con la aludida lacería de cuatro cabos, un canecillo con dos feroces leones superpuestos, una basa ática doble, un relieve con dos extrañas cruces perladas en sendos clipeos y un extraordinario capitel pareado de cestería, similar en factura y proporciones a los conservados en Tiermes y, sobre todo, en Caracena [Fig. 8]. Completa este hallazgo, curiosa coincidencia, la herrumbrosa espada de un caballero medieval, procedente de un desaparecido sarcófago de piedra.

47 También se encuentra este motivo en la portada de Barriopedro, en un vano absidial de Yela y en la pila bautismal de Valdeavellano: no obstante, se trata de ejemplares lejanos, en la comarca de La Alcarria.

48 José Luis GARCÍA DE PAZ, *Patrimonio desaparecido de Guadalajara: una guía para conocerlo y evocarlos*, Guadalajara: Aache, 2003, pág. 144. Juan Catalina García refiere la existencia de dos capiteles, uno con soldados y prisioneros, y otro con un grupo de ¿mujeres? con largas túnicas y cartelas desplegadas en sus manos. Hoy se desconoce el paradero de estas cestas. Juan Catalina GARCÍA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Guadalajara*, vol. II, Madrid: Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), 1906, fols. 152-153.

49 ¿Existió aquí un cenobio del que no ha quedado testimonio escrito? El caso del monasterio de Tiermes, que ha pasado casi inadvertido en los documentos, sirve como ejemplo para justificar este silencio. José Luis ARGENTE OLIVER y otros, *Tiermes I (Campanías 1975-1978)*, Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Arqueología, 1980, pág. 326.

LA ESCUELA BURGALESA: CARACTERÍSTICAS, TRASMISIÓN Y CONTINUIDAD DE LOS TALLERES ARQUITECTÓNICOS TARDOGÓTICOS

ELENA MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN

Universidad de Burgos

RESUMEN

La presentación de esta comunicación quiere ser la oportunidad de definir las características y procesos formativos de esta Escuela, diferenciándola de sus análogas en el tiempo, así como las circunstancias que propiciaron una continuidad, superando los límites metropolitanos y diocesanos, para que este taller se expandiera, sobre todo, a partir del siglo xvi.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura Tardogótica. Escuela Burgalesa. Juan de Colonia. Simón de Colonia. Talleres.

ABSTRACT

The presentation of this paper wants to be an opportunity to define the characteristics and formative processes of this School, to make a difference with other similar schools in time, and to study the circumstances that could lead to give a continuity, going beyond the metropolitan and diocesan limits, so that this workshop could expand, mainly in the xvth century.

KEYWORDS

Late Gothic Architecture. Burgos School. Juan de Colonia. Simón de Colonia. Workshops.

Se ha hablado muchas veces de una Escuela Burgalesa para referirse a la arquitectura tardogótica que se da en Burgos. Se suele recurrir a esta idea diferenciándola de otras escuelas que hay en las mismas fechas en Castilla, como la Toledana e, incluso, algunos autores explican directamente como se superaron los límites metropolitanos para que esta escuela se expandiera, sobre todo a partir del siglo XVI. Sin embargo, no establecen frecuentemente unos parámetros que puedan definir el nacimiento de esta escuela y su desarrollo. Creo que es posible poder precisar estas ideas para crear una base y que se pueda hablar de una Escuela Burgalesa con un sentido mucho más específico y exacto.

Dentro de la Península Ibérica sobresalen diferentes escuelas tardogóticas. En la zona aragonesa, sobre todo en levante, hay muestras un tanto más tempranas que en Castilla. Allí destacan diferentes maestros entre los que también encontramos muchos flamencos y alemanes que dejarán su huella en los edificios del último gótico.

En Castilla hay algunos tempranos ejemplos de arquitectos extranjeros en la primera mitad del siglo XV. Destaca, sobre todo, la presencia de Isambart quien, después de haber trabajado en obras catalanas, realiza en Castilla algunas de las primeras que se pueden calificar como tardogóticas. En Palencia pudo haber realizado la Capilla del Sagrario y la Puerta de los Novios de la Catedral de San Antolín y el Convento de Santa Clara y, en Tordesillas, seguramente realiza la Capilla del Contador Saldaña en el convento de Santa Clara¹. Incluso, recientemente, se ha apuntado la posibilidad de que Isambart pudiera haber trabajado en Burgos, en este caso en el claustro inacabado de la iglesia de Santa María del Campo, entre 1427 y 1430, siendo aún una teoría poco desarrollada y estudiada y que carece de documentación pero que, desde un punto de vista formalista, se podría sostener².

Pero será la segunda mitad de siglo la que más importancia adquiera para el asentamiento y evolución de la arquitectura tardogótica hispana. En Castilla van a sobresalir dos ciudades, con sus respectivas catedrales, que serán los focos de atracción de los maestros extranjeros. Una es Burgos, como vamos a ver. El otro gran foco es la ciudad de Toledo con la presencia de la familia de los Coeman, Egas padre, sus hijos Egas y Antón y, sobre todo, Hanequin Coeman de Bruselas, quien levanta una de las obras cumbres toledanas, la capilla funeraria de Álvaro de Luna, entre otras. Posteriormente, aparecerá otra figura relevante para la arquitectura tardogótica, Juan Guas.

1 Juan Carlos RUIZ SOUZA y Antonio GARCÍA FLORES, «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate», *Anales de Historia del Arte*, 19 (2009), págs. 43-76.

2 Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV», *Biblioteca: estudio e investigación*, 26 (2011), págs. 201-226: «Carecemos de documentación que permita precisar la autoría del claustro de la iglesia de Santa María del Campo, pero alguno de sus elementos recuerdan a los empleados por Isambart y su equipo en el ciborio de la iglesia colegial de Daroca. De hecho, las bóvedas que cubren las crujías, de ocho nervios y prácticamente vaídas, se asemejan a las volteadas sobre los extremos de la estructura darocense; las tracerías que cierran los vanos evocan a las empleadas en ellas, y la imagen de la Virgen de piedra policromada que preside el retablo de la capilla de la Preceptoría acusa el mismo estilo borgoñón que presentan algunas de las esculturas de la capilla de los Corporales de Daroca».

Por su parte, en Burgos aparece un fuerte taller alrededor de las figuras de Juan y Simón de Colonia, el cual va a realizar la mayoría de las obras tardogóticas de la diócesis burgalesa, tanto dentro de la ciudad como fuera de ella, teniendo en la propia Catedral de Burgos los ejemplos más destacados. De este taller, y de su transmisión a otros cercanos, nace la Escuela Burgalesa que se caracterizará por una serie de elementos que se repiten una y otra vez y que influirán decisivamente en los arquitectos del siglo XVI, que continuarán con el sistema constructivo gótico. En general, estas escuelas tardogóticas serán las que hagan aparecer una serie de elementos arquitectónicos diferentes a los góticos anteriores, influidos por la arquitectura germana y flamenca. Algunos de estos elementos son los arcos conopiales, la utilización de caireles, festones y angrelados, las bóvedas de combados o de complejos juegos de líneas, las agujas caladas sobre las torres y la tendencia a la disolución de estructuras y, sobre todo, un fuerte decorativismo que inunda todas las estructuras arquitectónicas. Con todas estas características y elementos arquitectónicos, cada escuela adquirirá una serie de detalles y puntos más o menos propios e individuales que, después, en el siglo XVI se volverán a unir para constituir una continuación del tardogótico, fundamentalmente en la arquitectura religiosa.

LA CREACIÓN DE UNA ESCUELA BURGALESA EN TORNO A LOS COLONIA

Burgos es a mediados del siglo XV una de las ciudades más florecientes de Castilla. Aunque en el arte tardará aún algunos años en llegar, en la literatura se estaba introduciendo un proto-humanismo con escritores bastante destacados en todos los géneros y con la presencia de la imprenta hacia 1485. Efectivamente «pocos periodos estéticos, en la Historia del Arte en Burgos, han sido testigos de una riqueza y versatilidad en los planteamientos artísticos tan notable como los años que van de 1450 a 1600»³. La llegada a Castilla de algunos artistas de Centroeuropa para realizar diferentes trabajos hace que el mundo del arte y la arquitectura sufra una fuerte revolución estética. Entre ellos sobresale la figura de Juan de Colonia, quien transforma la catedral con sus formas germanas. A su llegada a Burgos debía ser un maestro mínimamente reputado para poder enfrentarse a obras tan destacadas. Las innovaciones de Juan son varias, tanto decorativas como constructivas. Además, enlaza con una de las familias de constructores más importantes de la ciudad, herederos de un antiguo maestro de la catedral. De igual manera, hemos de pensar que Juan de Colonia no acudiría solo a la llamada del obispo Alonso de Cartagena, sino que vendría con él un importante taller, de forma análoga a lo que habría ocurrido en el más conocido caso de Toledo⁴. Sí que aparecen algunos nombres propios dentro de la documentación de archivo, a veces vinculados a obras que directamente beben o se relacionan con la influencia de los Colonia. Son estos maestros secundarios, podríamos llamarlos así, quienes bajo las órde-

3 Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ y René J. PAYO HERNANZ, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Burgos: Cajacírculo, 2008, pág. 40.

4 En Toledo, aunque son más conocidas las figuras de Juan Guas y Hanequin Coeman de Bruselas, llegan con ellos otros maestros, la mayoría familiares de estos, como Pedro Guas o Egas padre y sus hijos Egas y Antón Cueman, entre otros.



Fig. 1. Bóveda de la capilla mayor de San Salvador de Oña. Fernando Díaz de Presencio.

nes del maestro mayor, Juan o Simón de Colonia, difunden por toda Castilla las formas alemanas tardogóticas. De algunos de ellos nos han llegado los nombres, como Fernando Díaz de Presencio; otros quedan en una situación más difusa, como los Matienzo o los Ampuero y de otros no tenemos ni siquiera los nombres, aunque en muchos casos podemos ver características comunes que nos hacen pensar en un mismo taller.

Fernando Díaz de Presencio es un personaje bastante desconocido dentro de la historiografía, aunque se le relaciona con dos obras muy importantes del tardogótico burgalés: la iglesia de San Salvador de Oña y la reforma de la colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias. De su vida, nacimiento, formación, etc. escasean los datos. Seguramente, se pudo haber forma-

do con Juan de Colonia. Las primeras noticias de Fernando Díaz son de 1460, nombrado ya cantero, 20 años después de la llegada del alemán y, por tanto, con tiempo más que suficiente para su aprendizaje. Sólo la formación con un maestro de estas características le podría haber llevado a plantearse obras de la importancia de Oña [Fig. 1]. Y más, si tenemos en cuenta que es probable que Fernando Díaz también llevara a cabo las cubiertas de la nave, con una tipología de bóvedas que se imponen en Burgos tras la llegada de Juan de Colonia, es decir, las de terceletes complejas. Su presencia en Oña viene documentada por varios contratos de estos años⁵. En 1466 firma el contrato de aprendizaje de Pedro de la Peña, sobrino de Fernando de Matienzo y posible cantero también; y Juan de Matienzo, hijo de Juan Fernández de Matienzo, lo que le viene a significar como un maestro importante que acoge a aprendices bajo su tutela. Este apellido nos está remitiendo a la misma familia de canteros que va a trabajar también íntimamente ligada a los Colonia⁶. El 20 de septiembre de 1468 se realiza un pago a Fernando Díaz por las obras del monasterio, aunque se desconoce la fecha de finalización de las mismas. Pero hay unos legajos sin fechar en el Archivo Histórico Nacional que Pilar Silva considera de hacia 1470 por comparación con otros similares, y que nos dan el coste del cierre de la capilla mayor que asciende a 200.000 maravedís. Sin embargo, los pagos a Fernando Díaz son superiores a esta cifra y, por tanto, es posible que el maestro realizara otras obras además de la capilla mayor. Este dato nos avala la posibilidad de que Fernando Díaz realizara también las bóvedas y cubiertas de la nave que, como apuntábamos antes, creemos son de las mismas fechas⁷.

5 María Pilar SILVA MAROTO, «El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos», *Archivo Español de Arte*, 186 (1974), págs. 109-128.

6 Quien continuó las obras de la cartuja después de Juan de Colonia fue Garci Fernández de Matienzo y con el nombre de Juan de Matienzo aparece en el siglo XVI uno de los maestros más importantes de la catedral de Burgos que trabaja en la capilla de la Presentación, entre otras obras.

7 Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Las reformas del siglo XV en la Iglesia del Monasterio de San Salvador de Oña. Estado de la cuestión», en Rafael Sánchez Domingo, dir., *Oña. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el Monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos: Fundación Milenario San Salvador de Oña, 2012, págs. 634-647.

Hacia 1474 se sitúa en Covarrubias donde colabora en la reconstrucción de la colegiata, posiblemente en sus ábsides y capillas laterales, en una remodelación comenzada anteriormente y colaborando también con otros canteros. Es posible que las obras llevaran poco tiempo, finalizándose hacia 1478, fecha en la que además le encontramos en Burgos. Hay una referencia a Fernando Díaz y a un censo sobre un molino de la Vega en el archivo de la catedral burgalesa, en el año de 1478. Los documentos sobre Fernando Díaz desaparecen en 1508, siendo este último del archivo de la catedral de Burgos. En el año 1520 su hijo paga los censos de las casas de la catedral.

Ya hemos apuntado la presencia de varios maestros apellidados Matienzo en estrecha colaboración con los Colonia, además de seguir apareciendo en el siglo XVI. Garcí Fernández de Matienzo continuará con las obras de la cartuja de Miraflores a la muerte de Juan de Colonia y, por tanto, debió ser un autor destacado y muy relacionado con el propio maestro con quien, seguramente, había trabajado con anterioridad. Sin embargo, parece ser que Garcí Fernández de Matienzo murió bastante pronto, aún joven, de peste y sin acabar la obra de la cartuja, en 1478 [Fig. 2].

Hay otros Matienzo más en el elenco burgalés. Según el documento descubierto por Pilar Silva⁸, Juan de Matienzo es hijo de un cantero llamado Juan Fernández de Matienzo, quizás relacionado con Garcí Fernández de Matienzo; es posible que fueran hermanos por la igualdad de sus apellidos y, por lo tanto, Juan de Matienzo podría ser sobrino de Garcí. Cabe pensar que todos estos maestros estarían trabajando con Juan de Colonia, quien repartiría a los aprendices entre sus colaboradores más directos en obras de cierta envergadura.

Hay también otra familia de canteros relacionados con los Colonia, los Fernández de Ampuero. Esta familia debía ser heredera de Martín Fernández, maestro de la catedral en el siglo XIV, que debió llevar a cabo obras bastante destacadas como, por ejemplo, la capilla de Santa Catalina. Como era normal en el momento, al menos su hijo y su nieto son también maestros canteros. Juan Fernández de Ampuero, por tanto, sería el hijo de aquel maestro catedralicio quien, seguramente, continuaría con las obras catedralicias hasta la llegada de Juan de Colonia. Poco sabemos de las obras de este arquitecto aunque, sin duda, fueron varias y muy destacadas porque se le nombra cantero de los reyes Enrique III y Juan II. Quizá pudo llevar a cabo obras tan significativas como las reformas de los salones del castillo de Burgos que se saben son de estos años o algunas reformas de iglesias y conventos. Su gran mecenas debió de ser también el obispo Pablo de Santamaría. Por el archivo de la catedral sabemos que el obispo le encarga la reforma del puente de Malviña, cerca de Buniel, en 1423⁹. También vemos el encargo de unas casas en el Sarmental

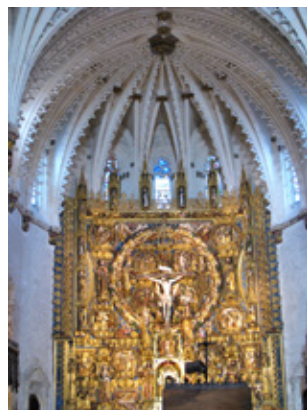


Fig. 2. Bóveda de la capilla mayor de la Cartuja de Miraflores. Simón de Colonia.

8 M^a P. SILVA MAROTO, «El monasterio de Oña», págs. 109-128.

9 Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, RR. 6, fol. 102v, Fecha: 28/05/1423 «Juan Fernández de Ampuero, cantero, tomo a destajo, del obispo Pablo de Santamaría, ciertas obras que debe hacer



Fig. 3. Aguja de la catedral de Burgos. Juan de Colonia.

en 1416 encargadas a Juan Fernández, cantero, y que hay que relacionar con este. La obra más importante conocida es la reforma del convento de San Pablo donde, además, él mismo va a ser enterrado en la capilla de Santa Ana¹⁰. Según Teófilo López Mata también realizó la iglesia del convento de Santa Dorotea de Burgos ya «que en julio de 1492 representaba a doña Constanza de Cerezo, abadesa de Santa Dorotea, en la venta de los bienes de la monja María de Ahumada»¹¹. Lo que más puede sorprender es la fecha de 1492, demasiado tardía para un maestro que ha estado al servicio de Enrique III y Juan II. Quizá podríamos estar ante uno de sus hijos que, además del oficio, heredó el nombre, como solía ser habitual en estos momentos. Asimismo, las formas estilísticas de esta iglesia hay que ponerlas en relación con un taller de influencia alemana y buena talla de escultura. Y hay otro motivo para pensar en los Fernández de Ampuero trabajando aquí y es que el obispo de Almería, Juan de Ortega, financia tanto las obras de esta iglesia como las de la capilla de San Nicolás del monasterio de San Juan de Ortega, en este caso documentada como obra de

Pedro Fernández de Ampuero¹², quizá hermano de este Juan y, por ello, pertenecientes al mismo taller. Es posible que tanto Pedro como Juan fueran hijos de Juan Fernández, junto con María Fernández, la mujer de Juan de Colonia quien, de esta manera, había entroncado con una de las familias de canteros más importantes de la ciudad, demostrando también con ello la conexión de los Colonia con la familia Ampuero.

De este taller alrededor de los Colonia y de las influencias que transmiten a otros nace la Escuela Burgalesa que determinará decisivamente en los arquitectos del siglo XVI que continúan con el sistema constructivo gótico. Precisamente, estos maestros son la base para la siguiente generación de arquitectos que va a trabajar con Simón de Colonia, siendo la primera generación de maestros trasmeranos, cuyo origen desciframos por los apellidos

en el puente de Malviña, cerca de Buniel, por las que recibirá 12.000 mrs. y la tercera parte de la cal necesaria para el mortero».

10 José Antonio CASILLAS GARCÍA, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*, Salamanca: Excma. Diputación Provincial de Burgos y Editorial San Esteban, 2003.

11 Teófilo LÓPEZ MATA, «Convento de Santa Dorotea», *Boletín de la Institución Fernán González*, 165 (1965), págs. 798-801.

12 La única prueba documental de su obra artística la tenemos en la iglesia de San Juan de Ortega. En el testamento de Alonso de Cartagena aparece como el maestro cantero que debe cerrar aquella iglesia monasterial. De esta forma, la iglesia románica de San Juan, inacabada desde las actuaciones de principios del siglo XIII, es cerrada, seguramente por primera vez, con un tramo de naves tardogóticas, una fachada sencilla y un coro alto. El testamento se fecha en 1445, probablemente el momento en el que comienzan las obras, y en ellas aparece varias veces el escudo con la flor de lis, armas de los Santamaría-Cartagena. Igualmente, trabaja en la capilla de San Nicolás, encargada por Isabel la Católica al obispo Juan de Ortega y, por lo tanto, relacionado directamente con este patrón. Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN y Miguel Ángel MARTÍN CAMARERO, *Monasterio de San Juan de Ortega, Testigo del Tiempo*, Burgos: COATBU, 2007.

cántabros, que tomaría algunas de las características tardogóticas y las llevaría por todo el territorio castellano, expandiendo las características de la Escuela Burgalesa. Es bastante probable que entre sus seguidores se encuentren algunos de los grandes nombres propios del siglo xvi, como Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, los Solórzano y los Rasines, especialmente Juan de Rasines¹³. Todos ellos afianzarán las características de esta Escuela Burgalesa en las grandes fábricas de la segunda década del siglo xvi y ampliando su territorio a toda Castilla¹⁴.

ALGUNAS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA ESCUELA BURGALESA

Todos ellos empezarán a formar las características propias de la Escuela. Obras como la iglesia de Oña o las primeras reformas de la catedral, además de los desaparecidos monasterios de San Juan y San Pablo, son las que comienzan a desarrollar una serie de características que supondrán la base de la transformación tardogótica y, a su vez, asentarán los elementos constitutivos de la Escuela Burgalesa. Y todo ello sin obviar la fuerte tradición constructiva gótica que siempre ha tenido en Burgos uno de sus puntos fundamentales, propiciada por la corte y el Camino de Santiago. Igualmente, esta tradición es continuada fuera de la ciudad con construcciones muy importantes en la evolución del gótico, como las iglesias de Covarrubias (realizada por Fernando Díaz) y Santa María de Aranda de Duero, o el monasterio de las clarisas de Medina de Pomar, el monasterio del Espino en Santa Gadea del Cid, San Pedro de Cardeña o el de Fresdelval, estas dos últimas obras atribuidas a Juan de Colonia; o la iglesia de San Salvador de Oña, de Fernando Díaz, entre otras muchas obras. Incluso se da una pervivencia de lo mudéjar con la creación de artesonados en distintos puntos como Sinovas, San Millán de Los Balbases, Revilla Cabriada o Aranda de Duero o, más raramente, en torres como la de Arcos de la Llana. De esta manera, a mitad de siglo se ha unido esta tradición gótica y mudéjar con algunas de las novedades alemanas tanto constructivas como decorativas, desarrolladas por todos los maestros que han estado en contacto con los maestros alemanes.

Las características de estas primeras serán parte de las que luego difundirá la Escuela. Entre ellas va a destacar la construcción de agujas sobre las torres [Fig. 3]. Si las primeras que se construyen en Castilla serán las burgalesas, inmediatamente después esta tendencia se trasladará a otras ciudades con la intención de construir flechas en sus portadas y crueros, como en León y Astorga, donde el mismo Juan pudo estar trabajando¹⁵. Igualmente,

13 Julio J. POLO SÁNCHEZ, «El modelo Hallenkirchen en Castilla», en Begoña Alonso Ruiz, ed., *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid: Sílex, 2011, pág. 289. Y Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.

14 Begoña ALONSO RUIZ, coord., *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010. Salvador ANDRÉS ORDAX, «El foco artístico burgalés», *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Madrid, 1985, págs. 843-859. Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos: Institución Fernán González, 2001.

15 Pablo de la RUESTRA, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Astorga: Museo de la Catedral, 1992.



Fig. 4. Capilla de los Condestables. Catedral de Burgos. Simón de Colonia.

se comenzarán a crear espacios centralizados funerarios, capillas privadas, como las de la catedral, de forma análoga a la escuela toledana. Las cubiertas se realizarán a partir de ahora con terceletes, añadiendo en muchos casos formas geométricas alrededor de la clave central, innovación traída por Juan de Colonia a Burgos. Y la decoración se verá potenciada con elementos vegetales, con ángeles normalmente tenantes y con una fuerte ornamentación arquitectónica a base de tracerías, calados, caireles, etc.

Precisamente del encuentro entre tradición e innovación nacerá la arquitectura de Simón de Colonia. En él se unen las formas alemanas de su padre con las tradiciones castellanas de su formación en Burgos, pero con una fuerte exuberancia decorativa que no se había dado con su padre y que se va a imponer en la arquitectura tardogótica a partir de sus primeras obras, gracias a formas mucho más minuciosas con caireles, tracerías y pequeños detalles en cada estructura decorada, propios de la disolución de estructuras del tardogótico. Van a ser las obras de Simón de Colonia las que realmente otorguen entidad a la Escuela que se va a crear en torno a él. Serán sus

características las que se van a repetir por toda Castilla con las obras que el mismo Simón lleva a cabo en distintos puntos, así como las obras que sus discípulos ejecuten con gran influencia de las del maestro. Las características que establece Simón de Colonia son, entre otras, la utilización de bóvedas caladas, el cruce de las jarjas, los nervios combados, las capillas funerarias centralizadas con tendencia a la planta octogonal, incluso para los ábsides monasteriales, decoración de cardinas y caireles llenando todo, tracería junto con formas de escama en los muros y un larguísimo etcétera de características arquitectónicas tardogóticas que se pueden otorgar como propias de esta Escuela Burgalesa.

Hay obras más o menos determinantes en la provincia burgalesa, siempre ejemplos muy destacados y ligados directamente con Simón de Colonia o con una fuerte influencia de sus formas. Quizá, la más importante de toda las de la Escuela Burgalesa es la capilla de los Condestables [Fig. 4]. En ella se pueden ver casi todas las características arquitectónicas y decorativas de Simón de Colonia aplicadas a un entorno que va a ser repetido una y otra vez creando, de esta manera, un modelo propio de la arquitectura tardogótica. Además, aunque encontramos varias bóvedas caladas más, incluso con la utilización de combados en su confección, podemos apreciar que esta bóveda de la capilla de los Condestables, junto con la del cimborrio catedralicio, son las más atrevidas. Son las que más espacio de la plementería calan, utilizando en ambos casos un juego de doble estrella girada. Es más, debemos destacar el hecho de que la confección de la bóveda es el mismo en ambos casos. La utilización de bóvedas estrelladas era algo relativamente común desde antes de la llegada de Juan de Colonia, al igual que las bóvedas de terceletes. Sin embargo, Juan logra recomponer las formas, complicándolas un tanto más que las anteriores. Por tanto, el uso de una bóveda de doble estrella cuadra con las composiciones del maestro a la vez que resulta propia de una influencia alemana, donde ya se habían utilizado.

De la capilla de los Condestables también se toma la composición de tres alturas o niveles en su alzado. Es decir, un muro liso donde se colocan los escudos de los comitentes, un nivel intermedio, separado por impostas decorativas, con el triforio y, por encima, el nivel superior donde se abren ventanas en cada uno de sus muros. Aunque la estructura pueda variar un poco, el alzado se mantiene en muchas otras capillas como la de la Concepción de Medina de Pomar; la Capilla de la Presentación, también con bóveda calada, de la Catedral; o la Capilla de la Natividad de San Gil de Burgos, asimismo con bóveda calada. Todas ellas van a comenzar a ejecutarse en las tres primeras décadas del siglo XVI y están relacionadas con los maestros sucesores de Simón, como luego veremos.

E, igualmente, son importantes de este arquitecto los espacios centralizados, tanto en capillas funerarias –remitiendo de nuevo a la Capilla de los Condestables– como en las cabeceras de las iglesias monasteriales, en general, también con función funeraria. De esta manera, a partir de Oña y de la Cartuja de Miraflores [Fig. 2] se crea un modelo tipológico nuevo. Es lo que Begoña Alonso ha denominado capillas ochavadas en contraposición a las treboladas de la Escuela Toledana¹⁶. La influencia de obras como éstas se verá en la expansión que tiene este modelo por toda la geografía castellana, sobre todo en las cercanías de Burgos, como puede ser en las iglesias de Santo Tomás de Arnedo, San Juan Bautista de Santoyo o Santo Tomás de Haro, además de todas aquellas que se realicen durante el siglo XVI. De hecho, estamos ante uno de los elementos más importantes y determinantes de la Escuela Burgalesa¹⁷.

Las bóvedas de combados son otra de las grandes innovaciones de la Escuela Burgalesa, con Simón de Colonia como su creador y difusor, al menos en Castilla, junto con Juan Guas que lo hace desde Segovia y Toledo [Fig. 5]. Las primeras obras que recogen estos nervios, además de la del atrio de la Capilla de los Condestables que sería la primera en torno a 1488, son Santa María del Campo y Oña, ambas relacionadas con las formas de Simón de Colonia en toda su estructura. La primera, Santa María del Campo, es una obra larga que sufre varios cambios estéticos, pero cuyas puertas laterales son modificadas en estos años finales del siglo XV. Sin embargo, en los tramos interiores coincidentes con las puertas, es decir, el crucero, se encuentran nervios de combados. Siempre se había pensado que entre la construcción de las puertas –totalmente relacionables con las formas de la Escuela Burgalesa y con Simón de Colonia, fechables en torno a los años 80-90 del siglo XV– y de las bóvedas de combados, datadas a principios del siguiente siglo, había habido una interrupción de las obras [Fig. 6]. El haber adelantado levemente los años de



Fig. 5. Atrio de la capilla de los Condestables. Simón de Colonia

16 B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla*, pág. 142-148.

17 Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Un modelo funerario de la escuela burgalesa: Las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), págs. 273-287.



Fig. 6. Bóvedas de la iglesia de Santa María del Campo. Simón de Colonia.

la aparición de los primeros combados, hace que estas fechas sean coincidentes, pudiendo datar las obras de remodelación de la iglesia en torno a 1490¹⁸. La presencia de bóvedas de combados se puede ver también en otras obras relacionadas con Simón de Colonia como el claustro de San Salvador de Oña y otras que beben directamente con su influencia, debidas a alguno de sus mejores discípulos y, por tanto, con su taller, como la iglesia de Mahamud, la capilla de San Benito de San Pedro de Cardaña o las capillas laterales de Santa María la Real de Sasamón.

Con respecto a la decoración monumental destacan sobre todo las portadas y arcosolios. A propósito de las primeras son más decorativas las relacionadas con Simón de Colonia, como San Lesmes, la Merced o la cartuja, las de Santa María del Campo y Sasamón. En los últimos años también realiza obras mucho mayores, ocupando todo el frente decorativo, creando portadas retablo como las de Aranda de Duero o la de San Pablo de Valladolid. En esta última etapa trabaja ya con su hijo, quien luego realizará portadas tardogóticas como las de Villahoz y Melgar de Fernamental, con formas complejas y muy semejantes entre sí.

Una obra que hay que relacionar también con las portadas y que será uno de los máximos exponentes de la Escuela Burgalesa es el retablo de San Nicolás de Bari. Este retablo, con sus sepulcros en la parte baja, nos da pie para hablar de los grandes arcosolios que, influidos por los que ha realizado Simón de Colonia en diferentes iglesias, se crean por toda la geografía burgalesa. Van a ser ejemplos que llenen todo el muro de ornamentación, con programas decorativos funerarios, motivos arquitectónicos como caireles y tracería y yacientes realistas aunque hieráticos. Entre todo el elenco de construcciones funerarias hay que destacar el arcosolio de Fernando Díaz de Fuentepelayo, atribuida a Simón de Colonia, quizá la obra que más determine la creación de otros arcosolios funerarios [Fig. 7]. Atribuidas a Simón son los de San Nicolás de Bari, tanto los del retablo como el triple que se dispone en un lateral, los de la capilleja de los Burgos en San Gil, los de Santa María del Campo, etc. Van a influir en otros muchos en numerosas iglesias burgalesas. Debemos deducir que no todos están realizados por Simón, como es lógico, pero sí por su extensa escuela que habría aprendido los modos con el arquitecto, copiando sus formas complejas y decorativas, ocupando todo el muro con ornamentación de todo tipo, pero sobre todo arquitectónica.

18 Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Las primeras bóvedas de combados. Simón de Colonia y la Escuela Burgalesa», en Jesús Brufal Sucarrat, coord., *Nuevas Aportaciones de Jóvenes Medievalistas. Lleida 2014. Winter School. Investigar la Edad Media*, Murcia: Universidad de Lérida-Centro de Estudios Medievales de la Universidad de Murcia-SEEM, 2014, págs. 101-118.

SU DIFUSIÓN EN EL SIGLO XVI

Las dos escuelas protagonistas del siglo xv, Toledo y Burgos, se unen en una sola en el siglo xvi. Son los continuadores, los grandes nombres propios, que toman elementos de ambas escuelas para sus creaciones. Además, la posible conexión entre Simón de Colonia y Juan Guas en Toledo favorece, de alguna manera, la producción de una arquitectura común en el siglo xvi. Serán arquitectos que han trabajado bajo las órdenes de estos dos grandes maestros tardogóticos y que finalizan obras como la catedral de Segovia (Juan de Ruesga), y trabajan en otras como la catedral de Ávila (Martín Ruíz de Solórzano), el Paular de Segovia (Juan Gil de Hontañón), la catedral de Burgos (Juan de Vallejo y Francisco de Colonia), la de Plasencia (Juan de Álava), etc.

En general, es una nueva generación de canteros ligados a procedencias norteñas. Serán maestros de orígenes cántabros y vascos, los denominados trasmeranos por proceder la mayoría de esta comarca cántabra. Van a acudir a todas las obras de la península e, incluso, muchos realizarán las primeras obras coloniales en América. Eran un grupo tan sólido que, incluso, se les reconoce como *nación* entre los estamentos urbanos de Segovia¹⁹. Es una generación de discípulos de maestros que han implantado en Castilla la tradición flamenca y alemana. Ellos continuarán con las formas en el siglo xvi pero, quizá, con una contención decorativa mayor que la de sus antecesores. De esta forma, como dice Gómez Martínez, «se cimentará la distinción entre arte de la traza y el arte del ornato»²⁰.

Hay autores que han opinado que, en esta generación de maestros que continúan con las formas establecidas en el siglo xv, prevalecen más las formas toledanas que las heredadas de la Escuela Burgalesa²¹. Si bien podemos estar de acuerdo en que el número de discípulos es mayor en el taller toledano que en el burgalés, podemos comprobar como es mayor el éxito, por ejemplo, de las bóvedas de combados sobre las de líneas rectas, siendo aquellas fruto de la Escuela Burgalesa. Y aunque quizá el número de maestros sí que sea algo menor en esta escuela, igualmente cierto es que son maestros mucho menos estudiados que los toledanos que, quizá, alcanzaron más éxitos. E, incluso, se debe precisar que



Fig. 7. Sepulcro de Fernando Díaz de Fuentepelayo. Simón de Colonia.

19 Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de Crucería*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998, pág. 45.

20 *Ibidem*, págs. 49-50.

21 «Parece que la actividad constructiva castellana se reduce a estos dos enclaves y a los discípulos en uno y otro lugar de maestros como Colonia o Guas. En la actualidad parece definirse el taller toledano como el triunfante, con mayor actividad y más maestros formados a su sombra, mientras que el burgalés apenas coletea tras la muerte de Simón de Colonia». Begoña ALONSO RUIZ, «Los tiempos y los nombres en el tardogótico castellano», en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid: Sílex, 2011, pág. 59.

algunos de los maestros ligados a la herencia toledana, en realidad, tienen también una fuerte influencia burgalesa, ya que pertenecen a las generaciones de maestros trasmeranos que tuvieron en Burgos su foco de aprendizaje, como pueden ser los Hontañón, Solórzano o Rasines. Aquí, además de Juan de Vallejo y Francisco de Colonia, encontramos maestros como Juan de Matienzo y Felipe Vigaray. Igualmente, la Escuela Burgalesa prevalecerá también durante más tiempo debido a que las formas toledanas pronto evolucionaran hacia el renacimiento clasicista²², mientras que en Burgos, por su conservadurismo, prevalecen las góticas.

Juan de Vallejo y Juan de Matienzo son quizá los principales maestros que van a trabajar en Burgos en la primera mitad del siglo xvi. El primero, Vallejo, quizá está más influenciado ya por las formas renacentistas aunque realiza capillas centralizadas que beben de la de los Condestables o bóvedas caladas, entre las que destaca, sin duda, la del cimborrio de la Catedral de Burgos. Juan de Matienzo es uno de los principales seguidores de Simón de Colonia continuando con sus bóvedas caladas en la capilla de la Presentación de la catedral o en la capilla de la Natividad de la iglesia de San Gil Abad.

Como decíamos, hay otros maestros que se han querido ligar más a las formas toledanas que a las burgalesas, aunque se deba reconocer una parte de su formación en este taller. En general, se unen a las toledanas por haber sido discípulos de Juan Guas. Son los arquitectos Juan Gutiérrez de Ruesga²³, Martín Ruiz de Solórzano²⁴ y Juan Gil de Hontañón²⁵. De estos tres será el último el que más altas cotas arquitectónicas alcance y el que más influencia burgalesa tenga. Sus obras se pueden caracterizar por ser construcciones monumentales, diáfanas y cubiertas por bóvedas de crucería, en muchos casos con nervios combados y decorados con caireles. En Burgos, su gran obra es la capilla de la Concepción del Monasterio de Medina de Pomar, aunque es una atribución²⁶. Sin embargo, observando la capilla y su relación con los Velasco, hay que pensar que debió de ser realizada por uno de los discípulos más cercanos a Simón de Colonia [Fig. 8]. Otra de las grandes obras burgalesas de este arquitecto, y desde mi punto de vista ambas debieron de ser realizadas por un mismo maestro por sus conexiones, es la iglesia de Santa Clara de Briviesca, de nuevo para los Velasco. Posteriormente trabajará en la catedral de Sevilla, rehaciendo el

22 J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El Gótico español*, pág. 49-50.

23 Begoña ALONSO RUIZ, «El arquitecto Juan de Ruesga», en *Id.*, coord., *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010, págs. 219-269.

24 Francisco Manuel SÁNCHEZ LOMBA, «Martín de Solórzano. La influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria», *Norba. Revista de arte, geografía e historia*, 3 (1982), págs. 63-76. Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «La iglesia del monasterio de Santa Cruz la Real de Segovia a fines del siglo xv: una confluencia de modelos de la arquitectura tardogótica castellana», *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 5 (1999), págs. 77-98, y José María MARTÍNEZ FRÍAS, «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 89 (2002), págs. 197-232.

25 Entre otras muchas referencias: Begoña ALONSO RUIZ, «Juan Gil de Hontañón en Segovia. Sus comienzos profesionales», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 66 (2000), págs. 153-162.

26 Aurelio Barrón atribuye la obra de Medina directamente a Francisco de Colonia con la colaboración de Juan de Rasines, quien sí debió realizar otras obras en el monasterio. Aurelio BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542», *Berceo*, 162 (2012), págs. 229-257.

cimborrio trazado por Simón de Colonia y que se había venido abajo, seguramente manteniendo parte del proyecto de Simón lo que se aprecia en la utilización de combados y en la decoración de caireles en sus nervios. Y también está presente en las de Salamanca y Segovia, ya con Rodrigo Gil de Hontañón, su hijo, que hereda muchas de las características paternas, algunas de ellas provenientes de la Escuela Burgalesa tardogótica.

Contemporáneo a ellos es el arquitecto Juan de Álava quien también realiza obras destacadas como la catedral de Plasencia, uno de los primeros ejemplos de *hallenkirche* junto con los ejemplos burgaleses relacionados con los Colonia y con los de Juan Gil de Hontañón, como San Juan de Castrojeriz. Sin embargo, sus formas pronto se dejarán influir por los modos decorativos renacentistas, por sus contactos con la obra de Diego de Sagredo y con Alonso de Covarrubias. Sobre todo este contacto hará que sus formas se simplifiquen para comenzar a ser más cercanas al clasicismo.

Juan de Rasines realizará la iglesia de Santo Tomás de Haro, una de las obras más influidas por la estructura centralizada burgalesa. Dicha estructura centralizada se puede ver en el plano conservado en el Archivo Municipal de Haro, atribuido a Juan de Rasines y al posible proyecto de planta pentagonal y bóveda octopartita para la cabecera de esta iglesia²⁷. A la influencia de esta Escuela Burgalesa pertenece la modificación de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada con una bóveda octopartita estrellada, pero de nervios curvos, así como la capilla del Cristo de San Severino de Valmaseda con una bóveda octopartita sobre una planta cuadrangular. En su obra se denota la influencia toledana en las cabeceras treboladas de Casalarreina, en el Monasterio de La Piedad o la Colegiata de Berlanga de Duero, aunque la mayoría de las tipologías encontradas en las bóvedas responden al modo burgalés. Su hijo, Pedro de Rasines, seguirá con esta tipología burgalesa en obras como la cabecera del Monasterio de la Vid o la atribuida de la Colegiata de Roa de Duero.

Con este último punto, queremos defender esta prevalencia de formas tardogóticas burgalesas. Todo ello supone una revisión de las características, definiendo algunas de las formas de la Escuela Burgalesa, la transmisión a un amplio taller y su influencia posterior. Y estas características no son otras que las tardogóticas, prevaleciendo en muchos casos las de la Escuela Burgalesa.



Fig. 8. Bóveda de la capilla de la Concepción del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar. Juan Gil de Hontañón.

27 B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla*, págs. 155-156.

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LOS TALLERES NÓRDICOS*

M^a TERESA RODRÍGUEZ BOTE

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El análisis de los talleres escultóricos a finales de la Edad Media en las regiones septentrionales de Francia y sur de los Países Bajos muestra la división del trabajo según las funciones de cada artífice. Su formación polivalente les permitía reciclarse continuamente, ejercer distintos oficios dentro del taller y adaptarse mejor a las demandas del mercado. Esta formación debió de resultar beneficiosa a muchos de ellos quienes, ante un contexto gremial asfixiante, se desplazan a los territorios hispánicos.

PALABRAS CLAVE

Entallador-imaginero, *huchier*, taller, formación, gremio.

ABSTRACT

This paper focuses on 15th and 16th-centuries sculpture workshops in Northern France and the Netherlands, and aims to show the tasks of each artist within the workshop. Their multipurpose training enabled these crafters to recycle easily, to develop a wide variety of skills and hence to adapt better to the current market demands. This training system proved to be really useful when many of them decided to move southwards to Spain, as they fled from an oppressive guild framework.

KEYWORDS

Carver, *huchier*, workshop, training, guild.

* El presente estudio está realizado gracias a la financiación de la Universidad de Salamanca, Programa propio III: ayudas para contratos predoctorales (2014).

INTRODUCCIÓN

La corriente escultórica nórdica en la España del xvi, a la que ya nos hemos referido en publicaciones anteriores¹, se debe a un gran flujo migratorio de entalladores que se traslada en su mayoría desde Francia. Aunque encontramos inmigrantes septentrionales que llegan a los reinos peninsulares desde la Edad Media, podemos observar una masa más numerosa desde finales del siglo xv. Durante la siguiente centuria esta tendencia se acentúa. Traen una formación en la disciplina adquirida en su lugar de origen: Normandía, Picardía, Champaña, Valle del Loira, Borgoña, Lorena, Isla de Francia e incluso Flandes y Alemania. Cabe por ende pensar en la formación de estos entalladores dentro de la línea tardogótica, siguiendo la pauta marcada por Claus Sluter o los *huchiers* tradicionales e imagineros septentrionales. Este aprendizaje los capacitaba para tallar tanto madera como piedra; si bien hemos de incidir en que, por lo general, los que trabajan en Castilla suelen aparecer en muchas ocasiones asociados a labores de cantería. En este trabajo pretendemos acercarnos a la formación de tales artistas, la cual, sin duda alguna, resulta un elemento clave a la hora de comprender las razones de su éxito y su repercusión para la escultura española del Renacimiento.

Durante siglos, las técnicas y saberes que se transferían a través de la formación del artista quedaban reducidos a los límites del foco, tradición local y, desde luego, respondía a una serie de necesidades y exigencias. Sin embargo, esta transmisión de conocimientos requiere de todo un elenco de recursos materiales e inmateriales, técnicos y humanos... Aunque en este trabajo nos centramos en la difusión de conocimientos dentro del taller, hemos de recordar que en dicho proceso intervienen otros agentes, como los promotores o potenciales clientes, autoridades, los intermediarios que muchas veces exportaban estas obras... Éstos desempeñaban el papel de «veedor final» y juez de la calidad técnica y estética².

Mediante la formación de artífices, el maestro y el gremio pueden elegir cómo y a quién hacen partícipe de los saberes del oficio y, por tanto, tienen la capacidad de seleccionar qué camino seguirá esa información en la siguiente generación. Por esta razón, consideramos fundamental el peso que ejercen el entorno en general y, en particular, el taller donde se forma el artista. Como a lo largo de estas páginas desarrollaremos, el principal rasgo de identidad que caracteriza a estos escultores es su versatilidad. Si bien dentro del

-
- 1 María Teresa RODRÍGUEZ BOTE, «La corriente escultórica nórdica en la España del xvi», *Yakha. Revista de estudios yeclanos*, vol. xxiv, 20 (2015); *Vestigio de un mismo mundo*, 10 (2015), número especial *El Greco... y los otros. La contribución de los extranjeros a la monarquía hispánica, 1500-1700*, págs. 173-188. Véanse también las comunicaciones de JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Sculpteurs français en Aragón au xvii^e siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego»; y MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux», en Marion Boudon-Machuel, ed., *La sculpture française du xvii^e siècle. Études et recherches*, Marsella: INHA, Le bec en l'air, 2011, págs. 126-137 y 138-149.
 - 2 Liliane PÉREZ, Catherine VERNA, «La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques», *Tracés*, 16 (2009/1), págs. 26 y 28-29. Este mismo artículo también está publicado como «Dissemination of technical knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era: new approaches and methodological issues», *Technology and Culture*, vol. XLVII, 3 (2006), págs. 536-565.

taller cada uno estaba especializado en una tarea³, ellos estaban formados para ser unos profesionales polivalentes y adaptarse a cualquier encargo que recibiera el taller. Recibían, por tanto, una preparación idónea para satisfacer las demandas del mercado. Además, muchas veces, según las necesidades de organización, se subcontrataban o repartían el trabajo entre colegas, lo que sus clientes no veían con buenos ojos en muchas ocasiones⁴. Por otro lado, en la mayoría de los casos un mismo oficial o maestro ejercía distintas funciones y, por tanto, al firmar así lo indicaba.

JERARQUÍA DE OFICIOS DENTRO DEL TALLER. REPARTO DE FUNCIONES

Los talleres se estructuraban de manera jerárquica, normalmente en el seno familiar. En la posición superior estaba el *maître de l'oeuvre*, que realizaba las funciones de obrero mayor o maestro de obras, pero también actuaba como contable, tesorero y pagador. Podemos ver a este respecto el caso de la sillería de Amiens: de entre todas las empresas artísticas que tienen lugar en esta ciudad entre 1460 y 1530, consideraremos la construcción de la sillería catedralicia la de mayor importancia y, por tanto, será este taller uno de los que tomemos como referencia. Dicha sillería se talla entre los años 1508 y 1521. El encargo se les hace a dos *maîtres menuisiers entrepreneurs*, Ernoul Boulin y Alexandre Heudebourg alias Huet. Estos dos maestros son los responsables de realizar las subcontratas necesarias para la escultura, carpintería y cantería⁵. Por tanto, he ahí la cúspide del taller que se habrá de formar para la construcción de una sillería: el cabildo que actúa como promotor y la cabeza del taller, formada por dos maestros de obras.

La situación es similar a la que se daba en los talleres castellanoleonese, donde también el maestro escultor o maestro imaginero ocupaba un lugar preferente. Eran responsables de las grandes obras escultóricas, que a su vez normalmente incluyen asimismo la arquitectura que contiene los relieves y los bultos. Durante la mayor parte del siglo XVI toda la profusa decoración no era ejecutada tanto por estos maestros, sino más bien por su taller. A continuación comentamos el rango del *sculpteur (de bois)*, un término que en la documentación del norte de Francia no aparece hasta bien avanzado el siglo XVI; no ocurre así en el sur del Hexágono, que tradicionalmente había mantenido una mayor permeabilidad

3 Sobre el funcionamiento interno típico de un taller véase Jesús PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid: DL, 2002, págs. 83-86.

4 José ARRANZ ARRANZ, *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*, vol. I.I, Burgo de Osma: Obispado de Osma-Soria, 1979, pág. 23.

5 En la década de 1460 hay un aumento en la demanda dentro del mercado escultórico. De las once parroquias de la ciudad de Amiens desde el siglo XIII, casi todas fueron reconstruidas o ampliadas entre 1470 y 1490, al igual que el cementerio Saint-Denis y su claustro. Otras fábricas en estos años son el Hôtel-Dieu, el Hospital Saint-Julien y la Maladrerie, que fueron reformados. También participan de este espíritu renovador las obras públicas; se reforman los puentes, el consistorio (el Hôtel de Cloquiers), entre otros. Sin duda, el promotor más importante será el cabildo de la catedral de Notre-Dame: renueva entre 1490 y 1530 el mobiliario litúrgico, a lo que se suman las obras de la hermandad literaria del Puy Notre-Dame. Stéphanie Diane DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, págs. 24, 26 y 33.

a la cultura clásica. Igualmente sucede en nuestra lengua, ya que escultor, al ser palabra de origen latino, era considerada entonces como cultismo y marcaba un carácter intelectual. Por tanto, denotaba un cierto rango social, a diferencia del imaginero o entallador, y además recibía mejor remuneración económica. Parece ser que su uso comienza a extenderse desde las ciudades de Burgos y Valladolid⁶. Sin embargo, como era costumbre contratar la obra en su conjunto (y no por partes distintas a escultores e imagineros), muchas veces la diferencia semántica entre ambas no queda claramente delimitada en la praxis.

En lugar de *sculpteur* se optaba habitualmente por *sculpteur-tailleur*, por ejemplo, o los más comunes *tailleur d'images*, *tailleur en bois*, *entailleur*, *statuaire*, *imagier*, *ymageur*, *ymagier* o *faiseur d'images* incluyen tanto a escultores como a pintores. De hecho, hasta los estatutos del 5 de diciembre de 1491 no había habido una separación entre el oficio del iluminador, pintor, bordador y entallador. Así ocurría tanto en Amiens, Beauvais –ambas en la Picardía– como en París. Ello se puede explicar por la cercanía y la cooperación entre los distintos profesionales, ya que la escultura solía recibir una policromía. Con la división entre estos dos grupos se pretendía evitar el fraude, en otras palabras, que la pintura no sirviera para encubrir los fallos del escultor. En Bruselas, para evitar enfrentamientos entre los pintores, escultores y menuceros, todos organizados en gremios independientes– se había establecido también una normativa al respecto, con el fin de limitar la competencia entre ellos. En Amberes (Bélgica), escultores y pintores se agrupaban bajo el mismo gremio de San Lucas debido a que los primeros estaban perfectamente autorizados a realizar las policromías⁷.

Sin embargo, los más habituales y característicos de estas regiones septentrionales son los *huchiers*⁸. Dicho esto, hemos de subrayar de nuevo que el rasgo principal que diferencia a estos profesionales de otros oficios es su capacitación para tallar tanto madera como piedra⁹. Los *huchiers* de los siglos xv y xvi se encargaban de elaborar las *huches* (cofres lignarios) y otras piezas domésticas, como frisos, puertas, ventanas, etc. De hecho, ellos utilizaban el término *hucher*, en vez de *huchier* que sería el vocablo actual¹⁰. Otras ortografías posibles eran *hugier* o *hussier*.

Cuando hablamos de una obra realizada por *huchiers* hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de un trabajo en grupo, una obra colectiva, realizada dentro de un equipo que, a su vez, se ciñe a las normas dictadas por un ajustado sistema gremial, como venía siendo habitual desde la Edad Media. Por ahora el sentido individualista del Renaci-

6 J. PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos del siglo xvi en Castilla y León*, págs. 97, 99 y 101-102.

7 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, págs. 46-47.

8 En el *Trésor de la langue française* aparece con la siguiente definición *Ouvrier spécialisé dans la fabrication des huches et des coffres. Le huchier du xive siècle n'est plus un simple charpentier, il possède déjà une bonne partie des outils qui serviront jusqu'à l'époque du machinisme (Viaux, Meuble Fr., 1962, p. 37). P. ext. Menuisier et sculpteur sur bois.* <http://www.cnrtl.fr/definition/huchier> (09/06/2016). El sentido es muy similar al que ofrece el *Dictionnaire du moyen français* (<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/huchier> [25/06/2016]) y apenas varía desde la acuñación del término en 1226. Destacamos la indicación que ya se hace refiriéndose a las herramientas del *huchier*, que se mantendrán hasta la industrialización del oficio.

9 M^a J. REDONDO CANTERA, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille», pág. 147.

10 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, pág. 50.

miento no ha calado demasiado en estos talleres; todavía mantienen la idea, aunque por poco tiempo, de una obra de arte colectiva. A esto cabe añadir el conjunto de reglas técnicas, dogmáticas, iconográficas, programáticas, etc. que han de cumplir y de los modelos y fuentes de los que disponen¹¹.

Estos artífices se agrupaban en un solo gremio, que a su vez tenía su origen en dos corporaciones fusionadas anteriormente. La finalidad principal era reducir la competencia entre ambas cofradías y ahorrarles a los maestros el doble pago de tasas. Una sola corporación facilita la gestión administrativa y la asistencia por defunción, los compromisos religiosos, etc. Su patrona era Santa Ana y, por ejemplo, en Amiens se reunían en la iglesia de Saint-Firmin-le-Confesseur, de cuyo mantenimiento y embellecimiento, así como de la aportación de limosnas se encargaba la cofradía¹²; en Malinas (Bélgica) encontramos también una misma sociedad conjunta de carpinteros y pintores¹³. Atendían a una clientela tanto laica como eclesiástica, aunque también muchas obras iban al mercado libre, comercializadas a través de ferias y mercaderes. En algunas de estas ferias tardomedievales los *huchiers* en ocasiones vendían piezas sueltas de retablos¹⁴.

Muy cercano a estas funciones estaba el *menuisier*, que en principio trabajaba la talla más delicada, denominada *menuiserie*, ya fuera en piedra, madera o cualquier otro material. De hecho, el término castellano *menucero* procede del vocablo galo. Cabe aclarar que un menucero no era un ebanista. Por lo tanto, el ejercicio de *menuisier* era compatible con el de *huchier*, podían ser perfectamente la misma persona, de tal manera que al final el *menuisier* acabó siendo un *huchier* especializado en la talla más precisa, esto es, la ornamentación. Cuando un escultor se dedicaba a la talla de motivos decorativos u ornamentación en general se llamaba *ornemaniste*. Sólo veinticinco menuceros-escultores hubo entre 1460 y 1560; la mayoría se dedicaba a la *hucherie*. De entre todos ellos, unos trabajaban en obras efímeras; otros, se dedicaban a hacer moldes tridimensionales –llamados *maulles* o *calibres*–; asimismo otros llegaron a enriquecerse gracias al comercio maderero. En Rouen (Normandía), donde se llamaba *menuisiers* a los *huchiers* de mayor destreza, este léxico apenas se emplea antes de 1520. Dentro de éstos encontramos a los *menuisiers-sculpteurs*, que colaboraban con las obras propiamente escultóricas, trabajando en los detalles más finos. También estaba el *escrignier* o *escrenier*, del latín *escrinium*, o *schrijnwerker*, se encargaba de la fabricación de cajitas preciosas en madera o marfil. Hay constancia de la presencia de *escrigniers* en Lille, donde compartían gremio con los *huchiers*, y Amberes. En esta última ciudad realizaban cajas de retablos. En Amiens estas funciones las realizan los *menuisiers*¹⁵.

Por otro lado, estaban los *tailleurs d'images*, entre los cuales muchas veces no había gran diferencia respecto a los *huchiers*; de hecho, en tantas ocasiones se daba que era un *huchier*

11 María Dolores TEIJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española: el grupo leonés*, León: Universidad de León, 1999, págs. 215-216; Welleda MULLER, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs (stalles, jubés, autels et retables sculptés, groupes statuaire), en pays bourguignon, flamand et rhéno-mosan, aux xve et xvie siècles», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 14 (2010), págs. 3-4.

12 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 45-46.

13 M^a D. TEIJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, pág. 214.

14 W. MULLER, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs», págs. 3-4.

15 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 50-54.

el que superaba la prueba de maestría de entallador. Pese a ello, no era de extrañar que un mismo artífice trabajara tanto la piedra como la madera en Alemania, Flandes y Francia a finales de la Edad Media. Como ejemplo, podemos citar los gremios de París, Estrasburgo (Alsacia) y Douai (Norte-Paso de Calais), que agrupaban tanto a escultores de piedra como de madera, aunque utilizaran distintas herramientas en sus respectivas profesiones. Respecto a la talla de imágenes de bulto en madera, la normativa no era tan precisa, lo que muchas veces podía desembocar en enfrentamientos. Los *tailleurs d'images* (entalladores) de Amiens sí estaban capacitados y autorizados para trabajar tanto la piedra como la madera, mientras que los menuceros sólo los motivos ornamentales en madera, o figuras de bulto siempre que éstas fueran independientes y no formaran parte de un conjunto escultórico. Sea como fuere, cualquier empresa requería de la colaboración de ambas partes¹⁶.

La relación entre carpinteros y *huchiers* es comparable a la que podría haber entre los canteros y escultores de piedra. Muchas de las herramientas que empleaban les eran comunes a ambas partes. Sin embargo, la talla más compleja la realizaban los menuceros y el acabado final, los escultores (*sculpteurs*), que efectuaban los retoques una vez que la obra estaba colocada en su ubicación definitiva. En cualquier caso, insistimos en que era muy corriente que una misma persona ejerciera como carpintero y *huchier* o escultor a la vez, o que tuvieran una relación de parentesco familiar. Por tanto, vemos cómo resultaba indispensable la colaboración entre canteros, carpinteros, menuceros y escultores. Mientras que los canteros se dedicaban más a la construcción o gestión empresarial, los *tailleurs* y pintores desempeñaban unas funciones más intelectuales. Los menuceros y carpinteros ejecutaban las obras de menor (o nulo) valor artístico. Normalmente en la mayoría de encargos trabajaba la cuadrilla de manera colaborativa¹⁷.

Finalmente, están el *fustier* y *charpentier*, que durante la Edad Media se habían dedicado de manera casi exclusiva a la construcción de inmuebles –pequeñas casas de madera, por lo que podrían ejercer también de *maçon* o *bâtitseur*– colaboraban igualmente dentro de estos talleres. En español serían los carpinteros, fusteros o torneros. Sobre ellos recaía la tarea de elaborar las piezas menos artísticas. A todos estos oficios se añaden el *lignifabre* y los *gressiers*, quienes durante el segundo cuarto del siglo XVI, también trabajaron la escultura. Un último perfil de profesional era el de *scieur d'ais*, que tala y prepara tablones para monteas o grabados. Sin duda, esta capacidad para trabajar sobre distintos materiales y desempeñar funciones tan distintas ha de deberse al entorno familiar y a la formación pluridisciplinar de estos artistas.

16 *Ibidem*, págs. 61-62.

17 *Ibidem*, pág. 65. À Amiens, Laurent Journal (1529-1539), *charpentier et maçon, répondait à ce profil d'artisan polyvalent, apte à exécuter certains travaux de sculpture. Deux autres charpentiers, qui avaient signé et daté des charpentes à blochets, purent aussi réaliser eux-mêmes la sculpture ou faire appel à des huchiers: Jean Parmentier (1518) et I. Ionet (1506). La proximité des deux professions de charpentier et huchier s'illustre par des filiations familiales. Ainsi, le menuisier Ernoul Boulín avait-il comme beau-frère Antoine Meurisse, qui se distinguait dans la charpenterie*, pág. 61.

NORMATIVA APLICABLE A GREMIOS Y TALLERES

Los estatutos de los *menuisiers* eran de los más antiguos entre los distintos gremios establecidos en Amiens; además, dicho reglamento estaba más detallado que el aplicable al de los entalladores, pactado casi un siglo más tarde. Aunque a lo largo del tiempo se le fueron efectuando ligeras modificaciones y ampliaciones, ya en 1399 este corpus normativo se constituía de veintitrés artículos, versantes sobre la calidad del material, los procesos de elaboración, la formación, la contratación, etc.¹⁸.

Por otro lado, los estatutos de los escultores en esta ciudad datan de 1491, conformados por siete artículos, que perfilaban sus competencias. Los comentamos brevemente: el primer artículo limitaba la acumulación de funciones propias de distintos oficios en una sola persona. El segundo fijaba el periodo de aprendizaje, que serían tres años; y se establecía una tarifa de ingreso de ocho *sous*¹⁹. El tercero prohibía el abandono del pupilo o que éste ejerciera el oficio antes de terminar su periodo de aprendizaje²⁰. Para superar la etapa de aprendizaje habían de abonarse cuatro libras y aportar una obra de una calidad admisible (artículo quinto); aquellos que habían alcanzado la maestría también estaban obligados a contribuir económicamente al mantenimiento del gremio (artículo sexto). En el caso de los hijos de maestros, para poder ejercer el oficio paterno, éstos tenían que elaborar igualmente una obra maestra y pagar una entrada de 40 *sous* (artículo séptimo).

Bien distintos eran los estatutos de la vecina Abbeville (Picardía), más generales, que en 1450 sólo contaban con siete artículos. Otra normativa se establece a 3 de febrero de 1509, más detallada y rígida que en Amiens. Estaba compuesta de veintinueve artículos, de los cuales algunos afectaban muy directamente a los entalladores. Tenía asimismo ciertas concomitancias con los de Amiens, como la duración del aprendizaje. Los artículos seis y siete de los estatutos de esta cofradía de San Lucas establecían que los entalladores realizaran las imágenes en piedra o madera, mientras que los *menuisiers* ya desde 1450 formaban un gremio independiente.

En Saint-Omer (Paso de Calais), se sabe de algunos *huchiers* que fueron pagados como entalladores. En Bruselas, debido a la competencia entre escultores, pintores y menuceros se habían redactado dos reglamentos en 1453 y 1454; sin embargo, otra orden de 1455 imponía que las piezas más complejas de *hucherie* fueran realizadas exclusivamente a los *schrijnwerkers*, que además debían ser revisadas por los maestros del gremio. Al contrario sucedía en Angers, donde los escultores sí podían realizar las piezas propias del menucero; en cualquier caso, queda patente la flexibilidad de estos profesionales. Era el artículo décimo de los citados estatutos consensuados en Abbeville en 1509 el que regulaba la relación entre el cantero (*maçon*) y el escultor de piedra (*tailleur d'images*); al igual que entre car-

18 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 54-56 y 60.

19 Un *sou* correspondía a la vigésima parte de la libra y más tarde, a la vigésima parte del franco, es decir, cinco céntimos de los antiguos francos. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, ed. Paul Robert, dir. Josette Rey-Debove, Alan Rey, París: Dictionnaires Le Robert, 2006.

20 Nos referiremos al artículo cuarto en el epígrafe «Carácter familiar del taller y endogamia. Estatus del artífice exógeno» más adelante por razones de contenido.

pintero (*charpentier*) y *huchier*. Cualquier obra realizada en madera tenía que ser revisada por el maestro carpintero (*maître charpentier*), y, si era pétreo, por el maestro cantero (*maître maçon*) –de manera similar al proceder de Amiens. Por tanto, si actuaban como jueces, se deduce que tanto canteros como carpinteros también estarían capacitados para ejecutar obras escultóricas. En París, los *huchiers* formaban una agrupación dentro del gremio de los carpinteros y se regían por las mismas normas.

Volviendo de nuevo a Abbeville, aquí las tarifas de ingreso eran más altas, diez *sous*, y se abonaban la mitad a la cofradía y la otra mitad al maestro en cuyo taller era acogido; el aprendiz podía además cambiar de maestro; el tiempo de formación en el primer taller podía guardarlo siempre que el maestro inicial diera un visto bueno (artículo vigésimo primero). En el siguiente artículo establecía que un mismo maestro sólo podía auspicar un único aprendiz al mismo tiempo para asegurar la calidad de la formación. A las tasas comentadas en el artículo anterior cabe añadir otros doce denarios mensuales. El acceso a la categoría de maestro difería en ciertos aspectos, especificados en el artículo veintiséis. Por un lado, la obra que debían presentar había de cumplir una serie de condiciones establecidas en los dichos estatutos –en Amiens no se especificaba nada al respecto– tales como que la obra estuviera valorada en 40 *sous*; por otro, tenía que abonar los honorarios de ingreso, que ascendían a 50 *sous*, la mitad iba destinada a la cofradía de San Lucas. En último lugar, cabe hacer referencia a los estatutos de Rouen de 1507, que permitían a pintores y entalladores ejecutar obras en cualquier material, incluso asta, oro, marfil...²¹

Todo lo expuesto hasta el momento, en particular lo relativo al ingreso en el gremio y taller, era aplicable a los artistas de la misma ciudad, normalmente emparentados con otros miembros del propio gremio y con frecuencia del mismo taller en el que se pretende ingresar. En el siguiente epígrafe seguiremos analizando y comparando la normativa que se aplicaba en estos focos artísticos a los que tanto podían proceder de cualquier otro territorio como de la ciudad más cercana.

CARÁCTER FAMILIAR DEL TALLER Y ENDOGAMIA. ESTATUS DEL ARTÍFICE EXÓGENO

La transmisión de saberes dentro de los talleres y, casi más importante, de clientes, quedaba relegada al ámbito familiar, hasta el punto de dar lugar a dinastías en cada especialidad. De hecho, el local donde se ubicaba el taller estaba situado dentro del mismo domicilio familiar. Los clanes eran bastante cerrados y sólo se daba una cierta movilidad entre miembros de las dichas familias, lo cual era posible debido a la flexibilidad que les ofrece el trabajar distintos materiales con distintos grados de complejidad y capacidad para realizar distintas funciones dentro del taller. Vemos pues, cómo los entalladores que emigran no tienen por qué ser menos profesionales, sino que normalmente se le daba preferencia a

21 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, págs. 51-52 y 54-58.

Sobre el uso de otros materiales en la escultura francesa, véase Thierry CRÉPIN-LEBLOND, «L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVII^e siècle», en *La sculpture française du XVII^e siècle*, págs. 56-61.

un artista con vinculación familiar, es decir, al hijo o incluso yerno del maestro del taller, que heredaba los útiles, el prestigio adquirido por sus antecesores, muchas veces el local y, lo más importante, la clientela. Este sistema tan cerrado de transmisión dio lugar a un estilo definido que con el tiempo empezó a repetir fórmulas sin que hubiera posibilidad de renovación o de introducir novedades. En la segunda mitad del xvi como consecuencia de ello, Amiens pierde peso como centro artístico escultórico²².

Asimismo, en dicha ciudad un artífice foráneo podía trabajar para un maestro local hasta un máximo de ocho días, además de la obligación de efectuar ciertos pagos al gremio (artículo cuarto, estatutos de Amiens, 1491). A nuestro juicio, se trata de una sencilla estrategia para disuadir la posible competencia exógena, en otras ciudades septentrionales veremos que tenían una normativa similar en este aspecto. De ahí que la flexibilidad del mercado castellano les benefició en este aspecto, ya que los gremios meridionales no estaban sujetos a unas reglas tan estrictas. En esta ciudad no se conoce de ningún escultor extranjero entre 1480 y 1540. Sólo hay un anónimo que en 1544 realiza un San Jerónimo para el cementerio Saint-Denis, quien tras este encargo se marcha.

Respecto a los entalladores exógenos en Abbeville, se establecía que una vez que habían superado el periodo de aprendizaje podían ejercer para los maestros locales pagando, dependiendo del lugar de origen, entre 30 denarios²³ hasta 7 sous con 6 denarios (artículo vigésimo tercero, estatutos de Abbeville, 1509). En este caso se presta una mayor atención a los requisitos cualitativos de las obras y al material empleado. Las obras serían inspeccionadas por el *maître charpentier de la ville* si la obra era en madera y, en el caso de la piedra, por el *maître maçon* (artículo décimo), por lo que vemos que el escultor o entallador, en última instancia, acababa dependiendo del carpintero o del maestro mazonero; de hecho, este vocablo procede del término francés al que ya hemos aludido. Desconocemos si en las demás ciudades la situación fuera similar, aunque muy posiblemente contarían con algún otro mecanismo de control de calidad.

Toda esta normativa a la que estaban sujetos los integrantes de los gremios, por un lado, les beneficiaba ya que protegía celosamente sus intereses frente a otros talleres o artistas exógenos. Pese a ello, el sistema resultaba excesivamente rígido: los artistas externos quedan disuadidos, alcanzar el grado de maestría resulta bastante difícil y, por último, los únicos que pueden sacar provecho son los hijos de los propios maestros. Los talleres se sostienen sobre un entramado familiar y unas redes de amistad. No hay posibilidad de realizar carrera, de promocionarse socialmente o desarrollar un estilo individual en estos talleres. Desde el siglo xiv y durante la primera mitad del xvi mantienen la calidad y las fórmulas

22 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, pp. 57 y 71-73. En los anexos de la citada obra se ofrece información bastante precisa y documentada. Un ejemplo: *Ainsi, plusieurs familles de sculpteurs [à Amiens] ont accaparé le marché sur la quasi-totalité de la période 1460-1550 : les Hac, entre 1480 et 1545, les Ancquier-Morel, entre 1508 et 1544, et les Tombes entre 1515 et 1549. Ces maisons illustres étaient rejointes par quelques personnalités plus isolées en tête des marchés d'art : Bazin, Granthomme, Obrée. [...] Ceci permet de supposer les sculpteurs des stalles et des clôtures de chœur de la cathédrale d'Amiens – Antoine Ancquier et Jean Hac –, mais surtout, loin de toute démarche attributive stérile, indique la prédominance de ces quelques artisans et familles sur le marché de la sculpture amiénoise et par conséquent, la prégnance de leur savoir-faire*, pág. 72. M^a D. TEIJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, pág. 216.

23 Un *denier* equivalía a la duodécima parte del *sou* y, por tanto, la doscientas cuarentava parte de la libra. *Le nouveau Petit Robert*.

artísticas, debido sin duda a su funcionamiento interno y la transmisión y formación de nuevos artífices²⁴.

SISTEMA DE TRANSMISIÓN DE SABERES, TÉCNICAS, FUENTES Y MODELOS

De lo expuesto en el epígrafe anterior se deduce claramente que la formación y la transmisión de los conocimientos y adquisición de habilidades tienen lugar en un entorno familiar o, a lo sumo, entre individuos con vínculos de amistad. Es reseñable igualmente la comunicación entre talleres de distintas disciplinas, pues los mismos modelos se aplicaban a distintos soportes. Dicho de otro modo, si bien las fórmulas y soluciones artísticas pasaban de una generación a otra dentro de un mismo taller, no es menos cierto que en muchas ocasiones los artistas se inspiran, como es bien sabido, en grabados, pero también en modelos compositivos procedentes de esculturas (de otros talleres vecinos), tapices, vidrieras, etc. Este fenómeno tenía lugar principalmente entre los diversos talleres de la Champaña en el primer tercio del siglo XVI. Ya que la escultura en dicha región gozaba de una identidad bien definida desde finales de la centuria anterior, los artífices fueron capaces de integrar novedades de otros talleres de la zona o más alejados hacia el norte, especialmente alemanes²⁵.

Esta comunicación y circulación de saberes también se daba en los talleres escultóricos meridionales²⁶. Por ejemplo, las puertas occidentales de la catedral del Salvador de Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), *une œuvre qui illustre de manière emblématique le passage du gothique à la Renaissance*, ejecutadas por Raymond Bolhit entre 1505-1510, siguiendo el diseño de Jean Guiramand, cuyo padre, Guillaume, con quien debió de haberse formado en el taller familiar, había trabajado en Tours (Valle del Loira)²⁷.

24 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, págs. 47, 71 y 191.

25 Véronique BOUCHERAT, *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, págs. 175-195. Véanse también a este respecto los anexos 1-3, págs. 383-385. Esta monografía resulta indispensable para el estudio de la escultura en Champaña en el periodo por el que nos interesamos, así como la relación de esta disciplina con otros oficios artísticos. Una aproximación más general con un extenso catálogo lo encontramos en Arnold HEINZ-HERMANN, *Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540: stilkritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und seinem Umkreis*, Friburgo: Tesis Doctoral defendida a 12 de febrero de 1992 en la Universidad Albert-Ludwigs. Véase también Jonathan TRUILLET, Christine LOCATELLI, Didier POUSSET, «L'apport des restaurations et des analyses des matériaux à notre connaissance de la sculpture sur bois du XVII^e siècle en Champagne-Ardenne», *La sculpture française du XVII^e siècle*, págs. 104-113.

26 Pascal JULIEN, «La sculpture toulousaine de la Renaissance: des ateliers itinérants au foyer rayonnant», en *La sculpture française du XVII^e siècle*, págs. 62-79. Philippe BERNARDI, «Entre mobilités sociale et géographique: les pèlerinages d'un tailleur de pierre français dans la Provence du X^e siècle», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIII^e-XVI^e siècle)*, París: Picard, 2014, págs. 177-188.

27 Christine GALLISSOT-ORTUNO, «Aux sources de la Renaissance provençale: étude des sibylles de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence», en Yves Esquieu, ed., *Du Gothique à la Renaissance. Architecte-*

EL PROCESO ESCULTÓRICO

Los métodos empleados en los siglos xv-xvii eran los mismos que se mantienen hasta los años 1960, cuando empieza a implantarse la maquinaria mecánica²⁸. En el caso de la piedra, primero se cavaba en una zona y de ahí se extraían los bloques pétreos mediante topes de madera que se hincaban. Después los *fendeurs* y *piqueurs* desbastaban estos bloques, que luego pasaban a los entalladores. Estos *tailleurs de pierre* o *lapicides* labraban los bloques en unas especies de cabañas. Posteriormente se transportaba los bloques resultantes, de manera preferente por vía fluvial (o marítima), ya que era más sencillo y barato que llevarlos por tierra. Su primer destino sería el taller del escultor y de ahí sí que irían después por medio terrestre al emplazamiento de la obra. Podemos aplicar estas operaciones igualmente a la tala de madera, aunque recordemos que en muchas ocasiones había entalladores que se dedicaban al comercio maderero más que a la talla (y que se enriquecieron gracias a este negocio). Además, al ser menos pesada, el transporte resultaría más sencillo y menos costoso; por eso hay contratos en los que se especifica el origen de la misma²⁹.

Se presupone que se procedía a esculpir mediante la talla directa, ya que el sistema de puntos no se populariza hasta el siglo xvii y, además, en las obras que han permanecido no hay marcas que den prueba de su uso³⁰. Muchas de estas obras en madera solían ejecutarse por partes que se ensamblaban después. Ejemplo de esta técnica la encontramos en Miguel Perrin³¹, quien la aplica al barro; en realidad este procedimiento demuestra las ventajas de su formación. De nuevo en el caso de la madera, los relieves o grupos escultóricos iban fijados sobre su zócalo o contra el fondo de las cajas del retablo mediante clavijas o clavos de hierro forjado. Después se engarzaba también con clavijas o pegaba al retablo o sillería la decoración con elementos arquitectónicos³².

A continuación se pasaba a la policromía³³. Sabemos que el resto de los calvarios y pórticos de catedrales francesas estaban policromados, aunque hoy hayan perdido el pig-

ture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001, vol. I, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2003, págs. 33-50.

- 28 Véase nota 9. Sobre otros utensilios más específicos del trabajo en la piedra ha escrito José CALVO LÓPEZ, «Instrumentos geométricos para la labra de la piedra de sillería en la Edad Moderna», en *Actas del VI Congreso nacional de profesores de materiales de construcción de Escuelas de Arquitectura Técnica*, Sevilla: Asociación de profesores de materiales de construcción, págs. 107-120.
- 29 Emmanuelle LE SEAC'H, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du xve au xviiie siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, pág. 47. André MUSSAT, «La rivière et la carrière: l'exemple des Pays de la Loire», en Jean Guillaume, ed., *Les chantiers de la Renaissance. Actes des Colloques tenus à Tours en 1983-1984*, París: Picard, 1991, págs. 11-26, trata sobre distintas piedras empleadas en cantería. Consideramos de gran interés la exposición sobre el transporte y los mapas con la ubicación de las canteras en la región.
- 30 E.LE SEAC'H, *Sculpteurs sur Pierre*, págs. 47-48, realiza un análisis de los instrumentos empleados en la época, sobre los que no nos podemos extender por ahora.
- 31 Sobre este escultor nos remitimos a la extensa bibliografía de la profesora Teresa LAGUNA PAÚL, que lamentablemente por cuestiones de espacio no podemos citar de manera extensiva.
- 32 S. D. DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, págs. 99 y 109.
- 33 Sobre las técnicas de policromía que importan a España, véase Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO, JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Transferts des techniques de taille et de polychromie de

mento casi por completo, a lo que caben sumarse las sucesivas restauraciones que han sufrido a lo largo del tiempo. Sin embargo, algunos restos aislados de esta policromía se conservan en Pencran, Le Folgoët y Quimper (Bretaña). Esta policromía podría hacerlo un pintor dedicado exclusivamente a ello, pero posiblemente muchas veces, siguiendo el mismo método «polivalente», se ocuparan de ello los *lapicides*, pues eran especialistas en la talla de la piedra y, en concreto, de inscripciones o detalles minuciosos.

En definitiva, tras el análisis del funcionamiento y organización interna de los talleres en los que se formaban los entalladores a finales de la Edad Media en las regiones septentrionales de Francia y sur de los Países Bajos, hemos de resaltar dos aspectos fundamentales: el primero, la división tan exhaustiva del trabajo según las funciones que desempeñara cada oficial y, segundo, aunque parezca contrastar con lo que acabamos de indicar, la formación polivalente que recibían estos artífices, que les permitía reciclarse continuamente, ejercer distintos oficios dentro de un mismo taller y, en consecuencia, adaptarse mejor a las demandas del mercado. Es precisamente esta formación la que les debió de resultar extremadamente útil y beneficiosa a muchos de ellos que, al verse en medio de un entorno gremial asfixiante, decidieron bajar a los territorios hispánicos.

la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien», en *Les Transferts Artistiques Dans l'Europe Gothique*, págs. 91-102. Emmanuelle LE SEAC'H, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne*, pág. 49. Los colores predilectos eran los siguientes, que seguían las convenciones vigentes desde la Edad Media: azul para la Virgen, hasta finales del XVII; blanco, que simbolizaba la pureza y la virginidad; dorado, que simbolizaba la luz; amarillo, que, al igual que sucedía en la Edad Media, aludía a los traidores; ocre rojizo y negro. El verde rara vez aparece, no era muy apreciado y significaba lo inestable.

EL GREMIO DE LIBREROS EN ZARAGOZA DEL SIGLO XV AL XVI: OFICIOS AGRUPADOS Y EXCLUIDOS, CAMBIOS DE ORDENAZAS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE LAS ENCUADERNACIONES

BELÉN IBÁÑEZ ABELLA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Durante los siglos xv y xvi, el gremio de libreros de Zaragoza, que agrupa artesanos ocupados en la creación y comercialización del libro, se dota de sucesivas ordenaciones. A través de ellas se revelan los cambios en el trabajo de los encuadernadores y en los gustos artísticos del mercado, que asume el nuevo lenguaje renacentista en las cubiertas de los libros.

PALABRAS CLAVE

Gremio libreros. Zaragoza. Encuadernaciones artísticas.

ABSTRACT

Between the fifteenth and sixteenth centuries, the guild of booksellers of Zaragoza, which grouped artisans engaged in the creation and marketing of the book, is provided with successive ordinations. Through these, we can appreciate the changes in the work of bookbinders and artistic tastes of the market; it assumes the new renaissance languages on the covers of the books.

KEYWORDS

Guild booksellers. Zaragoza. Bookbinding artistic.

PRESENTACIÓN

Las encuadernaciones históricas dotan al libro de su apariencia externa y debido a sus cualidades, pueden otorgar una imagen de prestigio, tanto al libro como a su poseedor, o transmitir valores sacros o simbólicos. La encuadernación hace superar al libro su presencia como objeto físico y es el resultado del encuentro de dos voluntades, la del creador, que desea trascender lo meramente utilitario, y la del encargante, que se propone asumir las formas artísticas contemporáneas en la esfera de sus propiedades individuales. Una reflexión sobre el libro como objeto artístico muestra que la encuadernación no solo le aporta su revestimiento estético sino que, al igual que otras artes decorativas, transforma el soporte de manera radical, dotándole de nuevas cualidades sensibles: visuales y táctiles.

A esta confluencia artística se añade la de la confección del libro, en la que intervienen diferentes artesanos, como en el caso de la ciudad de Zaragoza, donde los artífices de encuadernaciones están íntimamente relacionados con los ocupados en la creación y comercialización del libro. En este ámbito actúan de forma inseparable, impresores, encuadernadores y mercaderes.

El gremio de libreros zaragozano se dota de ordenaciones a comienzos del siglo xvi, una época en la que se produce un cambio en el gusto artístico que utiliza, para plasmarse materialmente, diferentes recursos. Entre otros, se adoptan repertorios figurativos innovadores procedentes del lenguaje renacentista y técnicas artísticas novedosas, como el uso de ruedas en lugar de hierros de estampación en el gofrado de la piel.

LA EVOLUCIÓN DE LA ENCUADERNACIÓN OCCIDENTAL EN LA ÉPOCA TARDOMEDIEVAL

A finales del siglo xv culmina en Occidente un proceso de expansión sin precedentes en la producción y mercado del libro, causado por diferentes factores: el cambio del papel por el pergamino, la invención de la imprenta, el desarrollo de los estudios universitarios y, finalmente, la diversificación tanto de las temáticas literarias como de los lectores. El aumento de volúmenes para encuadernar tiene consecuencias en la técnica ligatoria, que adquiere una seriación necesaria, y el mayor número y variedad de clientes introduce nuevos gustos en la decoración de las encuadernaciones.

Los nervios, elementos sobre los que se cosen los pliegos del libro, pasan a realizarse en tiras de piel al alumbre, cuero, pergamino o cáñamo, y penetran en la tapa del libro por una ranura que modifica su forma de redonda a rectangular, todo lo cual facilita la apertura del volumen. Estos cambios producen a la vez mayor solidez en el cosido, ahora ejecutado mediante un único hilo. Se sustituye asimismo el sistema de cierre copto, mediante tiras anudadas, por cierres metálicos rígidos en las tapas o broches unidos por bagas de cuero. La robusta tapa de madera, de tipología variable según la geografía, se reemplaza progresivamente durante el siglo xv por las de cartón y pergamino, que precisan un cosido más tupido y provocan la diversificación en las tipologías de las guardas. En cuanto a las

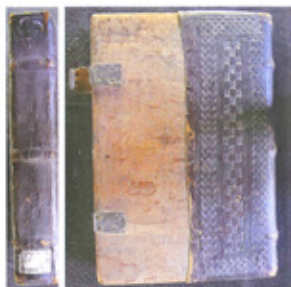


Fig. 1. Encuadernación mudéjar en media piel sobre tabla. Bandas rectangulares. *Sermones plané divini*, [Parrhisiis], Iacobus Mercerus, 1519. Sig. 51-76 BCZ. N° de identificación del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPBE): CCPB000619656-X. (Foto: M^a B. Ibáñez).

pieles utilizadas, se usan mayoritariamente las de oveja, cerdo, cabra y becerro¹.

Paralelamente, a partir del siglo XIII tienen lugar cambios en la forma de custodia de los volúmenes en las bibliotecas, pasando los libros de estar tumbados a colocarse en facistoles o estantes, apareciendo en consecuencia las cejas en las tapas, que sobresalen del cuerpo del libro para protegerlo. Para aumentar su durabilidad, el lomo plano característico románico se redondea a mazazos en las encuadernaciones góticas y se refuerza con tiras de papel, tela o pergamino encoladas. En cuanto a los cortes del libro, el uso de cuchillas, cepillos y cincelos para igualarlos permitió su decoración mediante variadas técnicas: pintado, aserrado, dorado, etc. La preocupación por la preservación de las cubiertas inicia la fabricación de camisas para forrarlas y el uso de bollones, grandes clavos sobre los que se apoya el libro².

Las encuadernaciones góticas se decoran utilizando seis técnicas recurrentes: la impresión en frío mediante hierros aislados, la técnica del cuero pintado, el fileteado, el cuero cincelado, la impresión mediante planchas y la estampación mediante rueda, cuya aparición supuso una evolución en el proceso de ornamentación³.

Los cambios explicados producen una gran variedad en las encuadernaciones de finales del siglo XV, sin características identificadoras, en las que se introduce además el dorado y la utilización de cantoneras metálicas.

En la época tardomedieval, surge en España la «encuadernación mudéjar», estilo hispánico que mantiene la técnica de las encuadernaciones europeas coetáneas desarrollando una característica decoración exterior, y que perdura el primer tercio del siglo XVI. La encuadernación mudéjar utiliza tapas de madera, a las que se fijan los extremos de los nervios, que se recubren con cuero decorado, de forma completa en la encuadernación llamada entera o piel sobre tabla, o de manera parcial, en la variedad de media piel sobre tabla. Las cubiertas de los ejemplares hispanos se decoran mayoritariamente mediante la técnica del gofrado, que consiste en la aplicación de hierros previamente calentados sobre la piel humedecida.

Ejemplifica el resultado de esta técnica ligatoria el volumen *Sermones*, impreso en 1519 [Fig. 1] y custodiado en la Biblioteca Capitulada de la Catedral del Salvador de Zaragoza-

1 Terminología específica de la técnica artística en: José Bonifacio BERMEJO MARTÍN, coord., *Enciclopedia de la Encuadernación*, Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1998 y Antonio CARPALLÓ BAUTISTA, *Análisis documental de la Encuadernación Española. Repertorio bibliográfico. Tesauro. Ficha descriptiva*, Madrid: AFEDA, 2002.

2 Carlos CLAVERÍA LAGUARDA, *Reconocimiento y descripción de encuadernaciones antiguas*, Madrid: Arco Libros S.L., 2006, págs. 61-81.

3 José Luis CHECA CREMADES, *Los estilos de encuadernación (siglo III d. J.C.-siglo XIX)*, Madrid: Ollero & Ramos, 2003, pág. 166.

za⁴. El libro conserva algunas de las características de los incunables, como la tipografía de letra gótica, uso de abreviaturas latinas y ausencia de portada decorada, aunque presenta ya foliación e iniciales impresas. Hace patente la perduración de la encuadernación mudéjar, manteniendo la totalidad de características de la técnica ligatoria anteriormente descrita pero también de sus valores artísticos, derivados del arte islámico. Esta cubierta es una muestra de la denominada «estética de la fragilidad», que genera ornamentaciones caracterizadas por la reiteración de motivos, en ritmos compositivos con valores claroscurostas⁵.

La decoración asume asimismo el gusto por la geometría, utilizando una tipología de bandas⁶. La orla realizada mediante hierros de lazos simples en ángulo, enmarca un campo donde se disponen hierros de lazo simple redondeado. Idéntico sogueado de cintas entrelazadas se usa en las azulejerías de arista que se generalizan a comienzos del siglo xvi en Aragón, a partir de las realizadas en el alfar de Cadrete con destino al convento de Santa Engracia [Fig. 2], y cuyos precedentes se localizan en los alicatados del palacio nazarí de Granada⁷. Dichos azulejos se describen en el contrato, de 1501 y primero conocido de dicha tipología, mediante sus motivos, denominados «de las almenas y grano de ordio»⁸. Sogueados similares decoran manuscritos en árabe y aljamiado de los moriscos de la época, entre ellos los localizados en Morés, Calanda y Almonacid de la Sierra, localidad de la que procede un Corán ornamentado con este motivo [Fig. 3]⁹.

Los sogueados de la cubierta simulan, como los anteriores, un gran cordón continuo de rombos enlazados al que el arte islámico aporta una significación, debido a que los motivos artísticos utilizados expresan el mensaje divino recogido en el Corán. Sin embargo, el simbolismo iconográfico pierde o se ve radicalmente modificado en su asociación con el arte occidental. Como señala Oleg Grabar, «el cambio de significado y el cambio de for-



Fig. 2. Azulejos. Cadrete. 1501. Posiblemente del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Museo de Zaragoza. (ÁLVARO 2002, fig.346).

4 En adelante BCZ.

5 M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, «Las artes decorativas mudéjares», en Donatella Giansante, comisario, *Els Vestits del Saber: Encuadernacions mudèjars a la Universitat de València* (Catálogo de la exposición), Valencia: Universidad de Valencia, 2003, págs. 175-184 e *Id.*, «Encuadernaciones mudéjares», *Artigrama*, n^o 23 (2008), Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, págs. 445-481.

6 M^a Belén IBÁÑEZ ABELLA, «Encuadernaciones artísticas de la Biblioteca Capitular de la Catedral del Salvador de Zaragoza», en Alberto Castán Chocarro, coord., *La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2016, pág. 28.

7 M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, «La cerámica andalusí», en Gonzalo Borrás Gualis, coord., *Arte andalusí*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2008, págs. 337-369.

8 M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica aragonesa. Volumen II. La obra cerámica: La cerámica aragonesa desde el siglo xiii al xvii (1610)*, Zaragoza: Ibercaja, Departamento de Obra Social y Cultural, 2002, págs. 216-217.

9 M^a José CERVERA FRAS, *Manuscritos moriscos aragoneses*, Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2010.



Fig. 3. Primera página de un Corán en árabe y su comentario en aljamiado, entre líneas. Proceda de Almonacid de la Sierra, s. XVI (Ms. Junta 47. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC, Madrid). (CERVERA 2010, p.41).

ma son dos fenómenos separados que dependen uno del otro, pero que no coinciden necesariamente», por lo que un musulmán puede contemplar una forma y dotarla de un sentido del que carece para un cristiano que asume la estética islámica¹⁰. Ello impide, lógicamente, una clasificación iconográfica de los hierros mudéjares, aunque no debe olvidarse que las decoraciones geométricas la poseyeron en sus orígenes y que encuadernaciones islámicas como la procedente de Kairuán [Fig. 4] muestran idénticos motivos, dotándolos de una carga espiritual¹¹.

REFERENCIAS A LA ENCUADERNACIÓN ARTÍSTICA EN LAS ORDENANZAS DE LIBREROS DE ZARAGOZA DEL SIGLO XVI

Como se ha dicho anteriormente, en paralelo a la evolución de la producción del libro y de su encuadernación artística, se produce un cambio entre los artesanos. Los gremios zaragozanos, al igual que otros hispanos, se dotan de ordenaciones desde el siglo XIV, tanto para socorrerse en casos de necesidad como para ejercer una vigilancia sobre su producción. En ellas se regulan tanto el examen de maestría, como una política monopolística de mercado, a la que las cortes zaragozanas se oponen a finales del siglo XVII. Pero antes, y en la indicada coyuntura, el concejo de Zaragoza decreta las «ordinaciones al Oficio de Libreros y Encuadernadores» el 5 de febrero de 1537, bajo el patrocinio de San Jerónimo¹².

Las ordenaciones de 1537 reforman otras anteriores, que la información documental data en 1523¹³. Por ello, se sitúan entre las primeras peninsulares y anteceden incluso, como indica M.A. Pallarés, a las de Barcelona de 1553¹⁴. Debe señalarse igualmente que en

Las ordenaciones de 1537 reforman otras anteriores, que la información documental data en 1523¹³. Por ello, se sitúan entre las primeras peninsulares y anteceden incluso, como indica M.A. Pallarés, a las de Barcelona de 1553¹⁴. Debe señalarse igualmente que en

10 Oleg GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid: Cátedra, 2000, págs.15 y 223.

11 HOSSAM MUJTĀR AL-^cABBĀDĪ, *Las artes del libro en al-Andalus y el Magreb*, Madrid: El Viso, 2005, que analiza algunas encuadernaciones islámicas medievales investigadas por: Georges MARÇAIS, y Louis POINSSOT, *Objets Kairouanais: IX au XIII siècle: reliures, verrenies, cuivres et bronzes, bijoux*, Tunis: Tournier, 1948, Prosper RICARD, «Reliures marocaines du XIII^e siècle», *Hesperis*, XVII, II, 1933 y otras incluidas en Jerrilynn D.DODDS, ed., *Al-Andalus: las artes islámicas en España* (catálogo de la exposición), Nueva York: The Metropolitan Museum, Madrid, El Viso, 1992.

12 Ángel SAN VICENTE PINO, *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV al XVIII*, Zaragoza: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, Tomo I, págs.167-168.

13 Natividad HERRANZ ALFARO, *El libro de Actas de la Cofradía de San Jerónimo, de libreros de Zaragoza: 1639-1814*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2007, pág. 30.

14 Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, «El paso del códice al impreso», en Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez, coords., *VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*, Zaragoza 11-17 noviembre 2002, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003, págs. 67-133, pág. 73.

lo referente a la encuadernación, la historiografía considera convencionalmente a la ciudad de Barcelona como uno de los grandes centros productores españoles.

Las ordenanzas incluyen, como otras contemporáneas, obligaciones religiosas y caritativas, multando a los libreros que no honren debidamente la fiesta de su patrón e instituyendo las misas a celebrar en su capilla de la iglesia y monasterio de Santa Engracia, a la que dotan de «las cosas pias y necesarias». Son asimismo deberes de los cofrades acudir a los funerales de los maestros del oficio y proveer a aquellos enfermos o necesitados.

Sin embargo, lo realmente importante para el gremio es controlar la actividad mercantil del colectivo y las ordenanzas articulan para este fin diferentes medios. El primero es regular la forma de acceso al oficio de los aspirantes, que superan el grado de oficial habitualmente mediante el examen de maestría. Las ordenaciones de 1537 no son explícitas en lo referente a las habilidades que se examinan, por lo que se deduce que son las habituales del oficio, conocidas por los maestros examinadores y los candidatos, lo que hace innecesario manifestarlas en este acto.

Las tempranas ordenanzas de 1537 fiscalizan la venta «de un pliego de coplas adelante», en la práctica de la mayoría de los libros, prohibiéndose venderlos a aquellos no examinados. La medida incluye al producto más popular de la época y por ello el más rentable para los libreros, que se aseguran de esta forma su comercio. Los pliegos de coplas, denominados también pliegos de cordel, están muy ligados a la actividad de la imprenta en los siglos xv y xvi, y a pesar de que se conservan escasamente dos mil, una estimación en su producción habla de millones¹⁵.

También se regula el mercado mediante el control de la calidad del producto, en lo que el gremio se muestra escrupuloso, exigiendo las ordenaciones que el libro sea «conplido» y no imperfecto, en cuyo caso se obliga a restituir el dinero pagado por él o a solventar los errores.

En lo referente a lo estrictamente artístico, la encuadernación del libro es la última de las consideraciones, centrándose la ordenanza en evitar el fraude. Por ello la ordenanza obliga a que el maestro, antes de realizar cualquier encuadernación, pregunte previamente al cliente que acude a su establecimiento la clase de cuero que desea «y si pidiere cordoban o bezerro y hiziere al contrario encorra en la dicha pena de cient sueldos». Así se castiga una simulación seguramente común debido a la diferencia en el precio de estas pieles, la primera procedente de la cabra y la segunda de ternero, más abundante y económica.

Las ordenanzas de libreros de Zaragoza de 1537 documentan en esta cláusula de manera patente, que los cueros destinados a la encuadernación se deben relacionar con los cordobanes y no con los guadameciles. Frente a la tesis que asocia guadameciles y encua-



Fig. 4. Cubierta islámica. Principios s. xi d.C. Kairuán. (HOSSAM 2005, p. 153).

15 Antonio RODRÍGUEZ MOÑO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid: Castalia, 1970.

dermnaciones, iniciada historiográficamente por R. Miquel y Planas¹⁶, al que siguen autores como F. Hueso Rolland¹⁷, M. Rico y Sinobas¹⁸ y J. Galiay Sarañana¹⁹, otros investigadores, como M. López Serrano, argumentan que los antecedentes de las encuadernaciones mudéjares deben buscarse en las industrias de cordobanes mejor que en las de guadameciles, más artísticos²⁰, siendo de la misma opinión J.L. Checa, que concluye que es más probable que los guadamacileros tomaran de los encuadernadores la aplicación de los punzones²¹.

En cuanto a las técnicas, las diferencias artísticas son claras. El cordobán auténtico se define en las reglamentaciones gremiales, desde el siglo XII, como el realizado exclusivamente a partir de la piel de cabra curtida con zumaque y se decora básicamente mediante el bordado, el gofrado, el grabado y el repujado. El guadamecí se realiza sobre una piel diferente, la badana o piel de oveja. La guadamacilería consiste en la aplicación de una fina lámina de plata sobre la piel, su bruñido, y la aplicación de corladura, barniz que crea una superficie a imitación de la de oro, aunque en ocasiones también se use el propio pan de oro. Posteriormente se policroma con óleo. Por lo tanto, es un sistema que puede sustituir a la pintura, suple el oro por un material más económico y permite el relieve mediante la estampación o ferreteado de los fondos²².

La industria del cuero artístico es pujante en el siglo XVI, apareciendo las ordenanzas del oficio de guadamacileros en varias ciudades: Sevilla en 1502, Valencia en 1513, Córdoba en 1529, Barcelona en 1539 y Madrid en 1587²³. En cuanto a la ciudad de Zaragoza, las ordenanzas se conceden el 7 de julio de 1575 por el concejo de Zaragoza, existiendo constancia de colisión de intereses entre este gremio y el de batifullas o bathihojas²⁴. No obstante, el gremio de encuadernadores se muestra totalmente independiente respecto al de guadamacileros, no existiendo documentación referente a posibles conflictos.

Por otra parte, la imprecisión sobre el oficio que reflejan las ordenanzas de libreros es expresión de la realidad de este trabajo en la época, que como hemos dicho anteriormente, aglutina diversos oficios artesanales²⁵. Un librero puede vender libros manuscritos,

- 16 Ramón MIQUEL Y PLANAS, *Restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros*, comunicación leída ante el II Congreso Nacional de las Artes del libro en Madrid, el 29 de mayo de 1913, Barcelona: Casa Miquel Rius, 1913.
- 17 FRANCISCO HUESO ROLLAND, *Exposición de encuadernaciones españolas: siglos XII al XIX. Catálogo general ilustrado*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934, págs. 27-29.
- 18 Manuel RICO Y SINOBAS, *El arte del libro en España*, Madrid: Real Academia Española, 1941, págs. 273-274.
- 19 José GALIAY SARAÑANA, *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1950, págs. 208 y 213.
- 20 Matilde LÓPEZ SERRANO, *La encuadernación española: breve historia*, Madrid: ANABA, 1972, pág. 48.
- 21 J.L.CHECA CREMADES, *Los estilos de encuadernación*, pág. 476.
- 22 M^a Paz AGUILÓ ALONSO, «Cordobanes y guadameciles», en Alberto Bartolomé Arraiza, coord., *Las artes decorativas en España (Tomo II), Summa Artis, XLV*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, pág. 276.
- 23 Josep María MADURELL MARIMON, *El antiguo arte del guadamecí y sus artífices*, Vich: Colomer Munmany, 1973, pág. 15.
- 24 A. SAN VICENTE PINO, *Instrumentos para una historia social*, Tomo I, págs. 424 y 427.
- 25 Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003.

impresos o de segunda mano, interviniendo tanto en su decoración interior, mediante la propia caligrafía o el capletrado, como en su imagen exterior, a través de la encuadernación artística. Sin embargo, los cambios que afectan al libro desde mediados del siglo xv disminuyen progresivamente sus tareas²⁶, aunque el gremio tiene conciencia de su diferencia respecto a los que considera simples vendedores, manifestando las ordenaciones que los libros pueden entrar en la ciudad y venderse libremente, aduciendo que se desea que la ciudad «sea proveyda y abundada de libros y otras cosas del dicho officio a menos costa».

En 1573, los libreros se constituyen en cofradía en la iglesia de Santiago y nuevamente bajo la advocación de San Jerónimo. En estas posteriores ordenaciones, de normativa mucho más extensa, el gremio comienza nuevamente estableciendo sus celebraciones, pero ahora la elección de oficiales y rendición cuentas es más detallada²⁷.

A pesar de su título, «Cofradía de los Libreros», las ordenanzas se refieren al «oficio de libreros y encuadernadores de libros» cuando en el capítulo 11 prohíben tener «botiga ni tabanco de libros ni encuadernación de aquellos» a los no examinados por los mayordomos. De forma que ambas actividades, elaboración y decoración del libro, se encuentran totalmente relacionadas aún. Que la pena por incumplimiento sea la pérdida de los libros y de las herramientas, demuestra igualmente que en estas fechas el oficio de librero no consiste tan solo en la venta de un libro terminado sino también a la confección previa de éste.

La obligación de examinarse para trabajar en Zaragoza se define en sucesivos capítulos, indicándose quiénes pueden realizar la prueba, el tipo de examen y las obligaciones del mismo. Así, es necesario que el oficial pruebe su residencia durante cinco años en la ciudad como aprendiz de un maestro, salvo consentimiento expreso. El capítulo 22 recoge una excepción en lo referente a los hijos de los maestros, que pueden tener establecimiento propio sin examen, pagando simplemente los cincuenta sueldos por la entrada en la cofradía.

El examen de maestría valora únicamente las tareas de ligar un libro y consiste en ejecutar seis encuadernaciones, tres en cuero y tres en pergamino, especificándose que las primeras son «un Misal grande de a pliego en tablas y vecerro con sus manecillas, un Diurnal de a treinta y dos en tablas y becerro con manecillas y un Breviario de octavo pliego de la misma suerte que los susodichos». Estas encuadernaciones se deben realizar doradas o llanas, según los mayordomos examinadores lo soliciten y «segun es usso y costumbre en dicho officio». En cuanto a los tres libros que deben encuadernarse en pergamino, se detalla tan solo su tamaño: de pliego, de cuarto y de octavo²⁸.

26 M.Á. PALLARÉS JIMÉNEZ, «El paso del código al impreso», pág. 73.

27 Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, *El gremio de libreros de Zaragoza y sus antiguas ordenaciones (1573, 1600, 1679)*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1979, págs. 14-15.

28 Los términos «de a pliego», «de a treinta y dos» y «de octavo», indican el tamaño del libro, estándar geográfico variable que depende de la dimensión de las hojas de papel de tina o de mano que lo forman. En la España de la época se denomina pliego al libro de 44 cm de alto y 32 cm de ancho, formado por hojas no dobladas, por lo que de cada in-plano o pliego se obtienen dos páginas. El papel puede doblarse por su lado mayor sucesivamente, resultando: el in-folio que consta de dos folios o cuatro páginas obteniéndose un libro de 32 x 22 cm; el in-cuarto, ocho páginas y un tamaño de 22 x 16 cm; finalmente, doblar tres veces el papel produce doce páginas y un libro de in-octavo, de 16 cm de altura y 11 cm de anchura.



Fig. 5. Encuadernación de pergamino flexible. *Actos de Cortes del Reyno de Aragon*, [Çaragoça], Pedro Bernuz, 1554. Sig. 12-26 BCZ. N° de identificación del CCPBE: CCPB000006640-0 (Foto: M^a B. Ibáñez).

Las encuadernaciones requeridas para alcanzar la maestría en el examen muestran cuál es la producción de los maestros encuadernadores más demandada, libros todos ellos litúrgicos sobre los que se realiza todavía una encuadernación de piel sobre tabla, a pesar que las tapas de papelón se están ya imponiendo en este momento, como se ha dicho anteriormente. Parece que el gusto de los encargantes mantiene para los textos de uso religioso esta tipología ligatoria, asociada todavía a una imagen de prestigio.

En cuanto a lo decorativo, el dorado o gofrado en caliente, es una técnica que utiliza hierros calientes sobre el cuero humedecido aplicando una lámina de oro, que se deduce es ya común y demandada. El examinador puede asimismo exigir una encuadernación con la piel «llana», entendiéndose que en este caso el cuero se superpone a la tapa de madera sin decorar. Como vemos, el examen se realiza con una piel común, la de becerro, no lujosa, y se exigen los cierres en todos los tamaños de los libros, siendo el tiempo máximo empleado para realizarlo de un mes.

En el capítulo 24 de las ordenaciones encontramos una referencia a la técnica ligatoria, estableciéndose que los maestros realicen libros con cabezadas, cuando éstos tengan más de doce pliegos, y que no se cosan con correas. Esta obligación asegura la intervención de los encuadernadores en la mayoría de los libros a la venta en la ciudad y supone de hecho una restricción a la actividad de los «mercaderes de libros», que poseen libertad para ejercerla desde las ordenaciones de 1537, en una pugna por controlar el comercio de textos en la ciudad ante el aumento de demanda que tiene posteriores consecuencias judiciales.

Un ejemplo de este tipo de volúmenes es el libro *Actos de Cortes del Reyno de Aragon*, impreso en Zaragoza en 1554 [Fig. 5], y encuadernado en pergamino flexible con correas, a la que se le han añadido tiras de cuero en el lomo para darle mayor solidez. Por sus dimensiones (36 x 25 x 2 cms) se asimila al tamaño in-folio exigido en el examen de maestría para las encuadernaciones de pergamino. Estas encuadernaciones sin decoración se utilizaron en sus inicios para libros en blanco, de ahí que sean denominadas por algunos autores «de archivo» por su funcionalidad, economía y resistencia. Con el desarrollo de la imprenta son usadas igualmente para proteger el cuerpo del libro, a la espera de una encuadernación ornamentada definitiva, por lo que no incluyen generalmente guardas ni cabezadas. Así se trasladan los libros desde los grandes centros de impresión, debido a que su menor peso facilita el transporte. En el caso de este ejemplar, los cuadernillos se han cosido mediante nervios simples de piel al alumbre y posee unas cabezadas sencillas, ambos los definitivos, necesitando tan solo el encuadernador retirar la encuadernación provisional para dotarle de tapas con cubiertas decoradas.

La rigidez del control gremial produjo inmediatos problemas en la ciudad, que concluyeron en 1584 con la eliminación del examen para ejercer el oficio a los comisionistas de li-

bros, entendiendo que esta exigencia «sería muy perjudicial a esta ciudad y señaladamente aora que hay Universidad en ella para lo qual conviene que haya abundancia de libros»²⁹.

Las competencias entre libreros e impresores continúan dirimiéndose en el siglo xvii mediante sucesivas ordenaciones³⁰, y disputas recurrentes, solicitándose revocar la prohibición a los impresores de vender libros encuadernados, a pesar de que el trabajo sea realizado por «maestros examinados de libreros»³¹. Esta situación sin embargo no resulta exclusiva de Zaragoza, ya que en Barcelona y Madrid se documentan pleitos entre ambos gremios por similares circunstancias.

CAMBIOS EN LOS GUSTOS Y EN LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS

La encuadernación islámica es pionera en la utilización de oro en la decoración de cubiertas, conociéndose ejemplares del siglo xii con esta técnica, que es recogida por los principales centros comerciales mediterráneos junto a la estética a la que se asocia, de pequeños hierros repetidos y patrones geométricos analizada anteriormente. Para J. L. Checa el oro se asume en el Renacimiento como expresión de la luz de una nueva erudición que supera los siglos de oscuridad medieval, sin olvidar que a esta lectura trascendente debe añadirse la de prestigio y riqueza otorgada por el propio material.

En lo referente a la asimilación de la técnica del gofrado en caliente, Tamarro De Marinis documenta su utilización por Baldassarre Scoriglia, seguramente natural de la Corona de Aragón, en la segunda mitad del siglo xv en Nápoles, asociado a la Biblioteca Napolitana creada en 1442 por Alfonso el Magnánimo³². Sus encuadernaciones poseen patrones decorativos similares a otros hispanos, atestiguando para diversos autores que la práctica del dorado se difunde desde Nápoles al resto de Italia y por extensión de Europa³³.

Como se ha dicho, la nueva técnica artística aparece ya como usual en las ordenanzas zaragozanas de 1573, a pesar de su mayor coste, relegando la estética del gofrado en frío, muy utilizado hasta estas fechas en la encuadernación mudéjar y en otras tipologías europeas coetáneas. Mediante el dorado se decoran las cubiertas de la obra de Plutarco impresa en 1542 [Fig. 6], que ejemplifica el primero de los dos tipos de encuadernación renacentista que distingue J. Méndez Aparicio, el que utiliza como motivos decorativos florones y filetes, frente al que utiliza las grecas³⁴.

29 A. SAN VICENTE PINO, *Instrumentos para una historia social*, Tomo I, págs. 463-464.

30 G. REDONDO VEINTEMILLAS, *El gremio de libreros de Zaragoza*, págs. 16-18.

31 A. SAN VICENTE PINO, *Instrumentos para una historia social*, Tomo II, págs. 233-234.

32 Parte de ella se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Sala Duque de Calabria, y ha sido catalogada en: D. GIANANTE, comis., *Els Vestits del Saber: Encuadernacions mudèjars a la Universitat de València*, Catálogo de la exposición, Valencia: Universidad de Valencia, 2003.

33 Entre ellos Theodor GOTTLIEB, *Hofbibliothek Bucheinbände*, Viena, 1910 y Ernst Ph. GOLDSCHMIDT, *Gothic and Renaissance bookbinding*, Londres, Boston y Nueva York, 1928.

34 Julia MÉNDEZ APARICIO, «Las encuadernaciones de los siglos xv, xvi y xvii de la Biblioteca Pública de Toledo», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 7 (1976), pág. 37.



Fig. 6. Encuadernación renacentista de filetes y florones. PLUTARCO, *Plutarchi Chaeronei moralia opuscula multis mendarum milibus expurgate*, [Basileae], Hieronymus Froben y Nikolaus Episcopus, 1542. Sig. 38-3 BCZ. N° de identificación del CCPBE: CCPB000021300-4 (Foto: M^a B. Ibáñez).

Por sus dimensiones (31 x 21 x 6 cms), se equipara a uno de los libros señalados el examen de maestría de las citadas ordenaciones de 1573, concretamente el de «a treinta y dos», coincidiendo también en la tipología ligatoria, de piel de becerro en color avellana sobre tablas de madera. La decoración de la cubierta consiste en dos encuadramientos gofrados, formados por tres filetes, el central más ancho, ornamentándose los ángulos del interior y el espacio central con florones dorados de influencia aldina. Estos motivos toman su nombre del impresor veneciano Aldo Manucio que los popularizó, así como el uso del dorado, las tapas de cartón y los lomos planos o «a la greca». Los hierros aldinos tienen inspiración vegetal y se dividen convencionalmente en macizos, como los de esta encuadernación, huecos, si solo se marca el contorno, y azurados, cuando el diseño se raya. En el lomo, los entrenervios poseen un adorno dorado en forma de caracolas enfrentadas y los seis nervios dobles se resaltan con un filete gofrado.

El resultado es una encuadernación sobria y elegante en la que destaca sobre la piel lisa, «llana», los florones macizos de oro que le aportan luminosidad, y que se encuentra muy alejada de la estética mudéjar con pieles cuajadas de gofrados que producen una sensación de luces y sombras. La novedad está en los motivos de los hierros pero también en los valores

de simplicidad en la ornamentación, que expresa el gusto por la luminosidad de la piel en tono avellana y su dorado así como por el equilibrio de los encuadramientos.

En paralelo al uso del oro se comienzan a utilizar en Europa hierros de motivos inspirados en la Antigüedad (palmetas, máscaras de león, hojas de vid, coronas de laurel, delfines) y se incorporan motivos arquitectónicos (sarcófagos o portadas) y temas epigráficos, originando el estilo de encuadernación denominado «estilo humanista» que se desarrolla entre 1460 y 1560³⁵.

Sin embargo, esta renovación de los hierros no es comparable a la que supuso entre los artesanos el uso masivo de las ruedas, motivos decorativos que toman su nombre de los utensilios empleados para realizarlos. Se trata en ambos casos de herramientas muy duraderas, que pueden transferirse entre talleres, transportarse con facilidad y pervivir en el tiempo, lo que provoca que la filiación de las encuadernaciones en base a ellos sea prácticamente imposible.

El uso de la rueda facilitó la rapidez en la decoración de la piel, creando un conjunto de encuadernaciones españolas que la historiografía bibliográfica sigue denominando «platerescas», y que a pesar de formar un grupo diferenciado de sus coetáneas europeas, arrastra el poco acierto de su denominación, iniciada por el bibliófilo R. Miquel y Planas en 1911, asumiendo la historiografía artística del momento³⁶. El propio soporte y el utillaje

35 J.L.CHECA CREMADES, *Los estilos de encuadernación*, págs. 241-250.

36 *Ibidem*, págs. 485-488.

imponen la repetición rítmica y geométrica, creando decoraciones con patrones compartimentados muy cercanos a los mudéjares, un estilo que sigue vigente avanzado el siglo xvi, apareciendo encuadernaciones de transición entre ambas tipologías.

El libro de San Lorenzo Justiniano impreso en 1560 [Fig. 7], posee cubiertas de piel de becerro en su color avellana natural sobre las tapas de madera, que se han decorado mediante gofrado en frío realizado con ruedas. Esta encuadernación, que emplea como elemento decorativo las orlas o grecas ejecutadas mediante diversos modelos de ruedas, pertenece al segundo grupo de encuadernaciones renacentistas citados anteriormente.

El diseño crea un encuadramiento exterior y otros dos interiores paralelos, separados ambos por una entrecalle vacía, delimitados todos ellos por tres filetes, el central más ancho. Los motivos de las ruedas son dos, uno que combina motivos en simetría con pequeños tondos con cabezas y otro de follaje más menudo. En el rectángulo interior se han gofrado florones en los ángulos, combinándose cuatro elementos con este motivo para crear una gran flor central completa, y pequeños hierros de cabecitas de ángeles y florecillas sueltos. En el lomo, los entrenervios se decoran con el motivo de la gran flor formada por los cuatro florones y tres filetes diagonales, que resaltan asimismo los nervios.

La búsqueda de rapidez y la novedad del uso de la rueda en la ejecución del gofrado crea incongruencias estéticas, como que los bustos de los tondos se dispongan indistintamente hacia arriba o hacia abajo, debido a que el artesano gira el libro y no el instrumento al realizarlo, o que los ángulos reciban una superposición de motivos que anulan el diseño. El esquema de la decoración es sin embargo asimilable a la denominada de bandas en la ligatoria mudéjar, tanto en su versión de bandas rectangulares como diagonales, dando lugar a una encuadernación que ha asumido la técnica artística y los motivos, pero que en lo estructural posee el mismo patrón decorativo. Es por ello que la categoría de encuadernación hispana renacentista realizada de grecas presenta valores similares a los de la encuadernación mudéjar de bandas, de la que sería un consecuente artístico, por cuanto remite a la simetría, geometría y repetición de los motivos utilizados, que aportan valores claroscuroscistas, y comparte con ella también el «horror vacui».

Los dos últimos libros conservan la práctica ligatoria de origen medieval, una tradición gótica que perdura en la encuadernación renacentista en lo técnico en mayor medida que en el vocabulario artístico. Fenómeno similar ocurre en la arquitectura aragonesa a comienzos del siglo xvi, con una pervivencia de modelos góticos que se modernizan a lo largo del siglo a través de variadas fórmulas, entre ellas el revestimiento de los edificios con ornamentaciones extraídas de repertorios renacentistas italianos. Ejemplifican esta opción artística las tempranas portadas renacentistas del monasterio de Santa Engracia, en



Fig. 7. Encuadernación renacentista de grecas. LORENZO JUSTINIANO, SANTO, *Diui Laurentii Iustiniani Protopatriarchae Veneti Opera: nunc primum publicis allegationibus in margine annotatis...* Vita auctoris et scriptorum ipsius catalogus operi praemissa sunt, [Basileae], Hieronymus Froben y Nikolaus Episcopius, 1560. Sig. 51-3 BCZ. N° de identificación del CCPBE: CCPB000016020-2 (Foto: M^a B. Ibáñez).



Fig. 8. *Breviarium Caesar-Augustanum*, [Caesaraugustae], Georgii Coci, expensis Petri Bernuz et Bartholomei a Nagera, 1544. Portada. Sig. 31-125 BCZ. (Foto: M^a B. Ibáñez).

Zaragoza y de la colegiata de Santa María, en Calatayud³⁷. Sin embargo, como señala J. Ibáñez, «desde fecha muy temprana se adquiere conciencia de que este tipo de labores no respondía a los verdaderos fundamentos del Renacimiento»³⁸.

J. L. Checa indica que la fuente de inspiración para las ornamentaciones renacentistas proviene en numerosas ocasiones de la que utiliza el propio cuerpo del libro³⁹. Motivos artísticos presentes en numerosos volúmenes custodiados en la Biblioteca de la catedral de Zaragoza se trasladan desde el papel a la cubierta del libro mediante los hierros (florecciones, rostros angélicos) y las ruedas (grutescos, guirnaldas florales, panoplias militares, tondos con cabezas). Así, la portada del *Breviarium Caesar-Augustanum* impreso en 1544 [Fig. 8], muestra orlas vegetales con follajes y cabecitas de ángeles que ornamentan la piel de la encuadernación renacentistas de greca realizada hacia 1560 [Fig. 7]. Sin embargo, las transferencias artísticas entre las decoraciones del texto (iniciales, orlas, portadas o colofones) y su encuadernación presentan discontinuidades, y por ello libros post-incunables asumen el novedoso lenguaje renacentista en las cubiertas, como el de Gabriel Biel impreso en 1510 (sig. 52-40), mientras que avanzados diseños de portadas y colofones conviven con tipologías ligatorias ya pretéritas, como el de Juan de Torquemada, impreso en 1519 (sig. 2-54).

-
- 37 Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La portada de Santa Engracia» en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Parroquia de Santa Engracia, 2002; Jesús, CRIADO MAINAR, «La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza. 1492-1517», *Artigrama*, n.º 13 (1998) Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, págs. 253-276, e Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La Portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2012.
- 38 Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Fernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003, págs. 545-546.
- 39 .L.CHECA CREMADES, *Los estilos de encuadernación*, pág.501.

LOS OFICIOS ARTÍSTICOS EN LA CASA REAL EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVI, Y SU RELACIÓN CON LA FIESTA CORTESANA *

JESÚS F. PASCUAL MOLINA
Universidad de Valladolid

RESUMEN

La Casa Real integraba en la Edad Moderna una serie de oficios vinculados a labores de carácter artístico relacionadas especialmente con la fiesta cortesana, así como con el ornato y acondicionamiento de los lugares que acogían a los monarcas en sus desplazamientos. En este trabajo repasamos las funciones de estos artistas y su organización, y nos acercamos a algunas de sus intervenciones más destacadas, tratando de arrojar luz al papel de la Casa Real como centro artístico.

PALABRAS CLAVE

Artistas, casa real, fiesta cortesana, Edad Moderna.

ABSTRACT

In the Modern Age, the Royal Household integrated different jobs linked to artistic work specially connected to the court festivals, as well as the ornament and conditioning of the places that housed the monarchs when travelling. This paper reviews the functions of these artists and their organization, and approaches to some of their most important interventions, trying to shed light on the role of the Royal Household as an artistic center.

KEYWORDS

Artists, royal household, court festivals, modern age.

* Estudio realizado en el marco del Proyecto I+D+i *Arte y lujo. Valoración y presencia de los tapices flamencos en España en los siglos xv y xvi y su fortuna posterior*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, (ref. HAR2013-41053-P). El autor pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la UVa, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

En la organización de la Casa Real durante la Edad Moderna, las funciones del personal estaban muy definidas y repartidas, vinculadas a aspectos concretos de la vida cortesana, especialmente tras la introducción del ceremonial borgoñón, con Felipe el Hermoso y sobre todo con Carlos V. Los oficios artísticos –pintores, escultores, tapiceros, y otros artífices– se integraban en diferentes espacios, especialmente en la caballeriza y la furriera, relacionados con los trabajos propios de la fiesta cortesana, y se encargaban de erigir arquitecturas efímeras y transformar con sus intervenciones cualquier espacio palaciego o urbano, en función de las necesidades de los actos cortesanos.

En este ámbito, el artista no gozaba de una individualidad que le permitiera crear y desarrollar su arte –conceptos muy modernos en realidad–, sino que se integraba en un equipo perfectamente engranado, para que todo funcionara. El responsable último del trabajo, además, no era el artista en sí, sino un oficial de la casa, como el mayordomo, el aposentador o el caballerizo –según cada caso–, que actuaban como pagadores y supervisores.

Tampoco el artista era siempre el autor intelectual de las obras, sino que esta responsabilidad recaía en otros personajes, habitualmente también miembros de la Casa Real, que dotaban al repertorio ornamental de la fiesta cortesana del soporte erudito necesario para lanzar un mensaje propagandístico determinado.

Así, las obras de arte efímero surgidas en el ámbito de la ceremonia cortesana responden a unos parámetros de temporalidad, intencionalidad y protocolo, que hacen que el desarrollo del trabajo se enmarque en un encorsetamiento y repetición de modelos. Ello no quita para que se den momentos de especial creatividad, como en la década de 1550, cuando Francisco de Salamanca diseña un nuevo modelo de túmulo funerario abandonándose el modelo de capelardente de tradición medieval. El arte cortesano es pues conservador, y supeditado más que a parámetros estéticos a su función propagandística, si bien en ocasiones, las ideas y las novedades se desarrollan en su seno, especialmente dado el aspecto cosmopolita de la Corte –por su configuración y carácter itinerante–, que también propicia la introducción de ideas y modelos que enriquecen intelectualmente a sus miembros, también a los artistas.

Entre ellos destacaron diversos pintores que, lejos de poder ser identificados en la mayor parte de los casos con artistas de caballete, merecen más bien la denominación –alejada de todo desprecio– de pintores decoradores, encargados de labores ornamentales, especializados en heráldica, y omnipresentes en las celebraciones cortesanas, pero maltratados por la historiografía.

ARTE Y FIESTA CORTESANA

En la profusión de fiestas y ceremonias cortesanas, el arte jugó un papel fundamental, entre la escenografía y la propaganda¹. Por un lado, las arquitecturas efímeras, las orna-

1 Sobre el tema es imprescindible la lectura del ensayo de Fernando CHECA, «Fiestas imperiales. Una reflexión historiográfica», en Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, dirs., *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016, págs. 61-91.

mentaciones de las salas de palacio y el interior de los templos, el engalanamiento de las calles de la ciudad, contribuían a crear el entorno adecuado para cada uno de los actos de la corte. Al mismo tiempo, dichos elementos, así como el atuendo y adorno personal, contribuían a generar una imagen de poder, tanto de la Corona, como de la nobleza.

A pesar de la gran importancia de estas obras en el contexto socio-político del momento, no se les ha prestado demasiada atención hasta fechas relativamente recientes, en que aparecen estudios que analizan el fenómeno en profundidad, incluyendo las obras artísticas –en su sentido más amplio– y su transcendencia². La fiesta es una obra de arte total, en la que poco aporta el estudio de una pieza en concreto, pues es la integración de múltiples elementos lo que dota de sentido al acontecimiento, sus actores y su escenografía.

Por otro lado, la arquitectura efímera, por su propia naturaleza, desaparece rápidamente y, salvo en contadas ocasiones –es más frecuente desde el siglo XVII–, rara vez pervive en forma de estampas. Además, precisamente por el mismo carácter efímero, sus materiales y su proximidad al trabajo propio de carpinteros y albañiles –no arquitectos–, se ha pensado que no es habitual la intervención en ella de artistas destacados. También, por su faceta eminentemente ornamental, se ha tendido a no valorar estas obras. Con otras manifestaciones ocurre lo mismo. Por ejemplo, los pintores que formaron parte de la Casa Real, no realizaron precisamente lo que entendemos hoy como obras de arte, sino más bien lo que nos parecen labores secundarias, decorativas, sin embargo de capital importancia en la ceremonia cortesana del momento. Y los tapices, por ejemplo, no han llamado demasiado la atención, relegados al puesto de artes menores, decorativas o aplicadas. Sin embargo, no faltaban en ningún acto cortesano y su valoración, como se trata de poner de manifiesto ahora³, era muy superior a la de otras obras de arte, incluyendo la pintura⁴.

-
- 2 La bibliografía es muy abundante. Destacaremos tan solo algunas obras de referencia. Es clásico, y de obligada consulta, el estudio de Roy STRONG, *Arte y poder. Fiestas del renacimiento 1450-1650*, Madrid: Alianza, 1988 [1973]. Para Borgoña y su influjo, destacan Wim BLOCKMANS *et. al.*, eds., *Staging at the Court of Burgundy*, Londres, Turnhout (Bélgica): Harvey Miller Publications, 2013; así como Krista De JONGE, Bernardo J. GARCÍA GARCÍA y Alicia ESTEBAN ESTRÍNGANA, eds., *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010. En general, para la fiesta en la época de los Austrias destacan: *La fiesta en la Europa de Carlos V* (cat. –exp.), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; María Luisa LOBATO y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, coords., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, con una abundante selección bibliográfica; y José Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. Para la época de Felipe II puede consultarse Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Madrid: Encuentro, 1999. De reciente publicación es la obra de Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA y Víctor MÍNGUEZ, dirs., *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016, con algunos ensayos referidos al siglo XVI.
- 3 Miguel Ángel ZALAMA, «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en Fernando Checa y Bernardo J. García García, eds., *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid; fundación Carlos de Amberes, 2011, págs. 17-36.
- 4 Cfr. Miguel Ángel ZALAMA, «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, 76 (2008), págs. 43-64.

OFICIOS ARTÍSTICOS EN LA CASA REAL EN EL SIGLO XVI

Son muchos los artífices y oficiales al servicio de la Corona. También artistas, que contaban con un puesto fijo y un salario, y cuya función principal era la realización de obras en relación o bien con la fiesta cortesana o bien con los traslados de una corte que, en la primera mitad del siglo XVI, era fundamentalmente itinerante.

Así, junto a algunos oficios vinculados a la cámara, los dos ámbitos en los que se integraban los artistas eran especialmente la caballeriza y la furriera. La primera no era solo el espacio destinado a gestionar lo relativo a las monturas y transportes, sino que además a ella se vinculaba lo relacionado con la guerra y, sobre todo en el caso borgoñón, los espectáculos caballerescos⁵. Por otro lado, la furriera tenía que ver sobre todo con las estancias y enseres de la residencia real.

En tiempos de la reina Isabel la Católica, la caballeriza se relaciona sobre todo con el traslado de la corte, así como con las monturas y las actividades cinegéticas⁶. Al frente de la misma se situaba el caballerizo mayor, y dependía del mayordomo en lo referente a los gastos. La mayor parte de los oficios artísticos estaban vinculados a la cámara, como es el caso de los pintores⁷. En el *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, se recoge cómo al servicio del príncipe se encontraban diversos oficios y artesanos, como platero, bordador, armero o carpintero⁸. Lo mismo ocurre en la casa de Borgoña, en tiempos de Felipe el Hermoso y Juana I, donde los pintores se integraban en la casa como artistas y *valets de Chambre*⁹. Pero ya en la composición de la casa de don Felipe en noviembre de 1501, antes de su viaje a España, vemos cómo en la furriera había, por ejemplo, un bordador, un orfebre y un pintor –Jacques de Lathem–. A la furriera, precisamente, estaban vinculados también los oficiales de armas, fundamentales en la fiesta cortesana¹⁰. Estudiando la casa de Carlos V, vemos cómo también en la furriera, a las órdenes del mariscal de logis se incluían oficios como pintores, entalladores o reyes de armas¹¹, así como los tapiceros, encargados de la custodia, cuidado y uso de las tapicerías¹². Pero es sin duda en la caballeriza donde, bajo las órdenes del caballerizo mayor, encontramos oficios vinculados a las artes en sentido más

5 Sobre la caballeriza en la casa de Borgoña, *cf.* Alejandro LÓPEZ ÁLVAREZ, «La caballeriza Real: la imagen externa de la realeza hispana», en José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo, dirs., *La Casa de Borgoña. La Casa de rey de España*, Lovaina: Leuven University Press, 2014, págs. 371-403.

6 Álvaro FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson, 2002, págs. 189-193.

7 Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993, págs. 116 y ss.

8 Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, Valencia: Universidad de Valencia, 2006, págs. 163-165.

9 *Ibidem*, pág. 128.

10 Louis-Prospér GACHARD, ed. *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, vol. I, Bruselas: F. Hayez, 1876, págs. 365-366.

11 José MARTÍNEZ MILLÁN, coord., *La Corte de Carlos V*, vol. 3, t. 5, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, págs. 33 y ss.

12 Louis Prosper GACHARD y Charles PIOT, eds. *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, vol. III, Bruselas: F. Hayez, 1881, pág. 311.

amplio –músicos, armero, espaderos, carpinteros...–, relacionados especialmente con el aspecto caballeresco de la casa¹³.

También al servicio del heredero se encontraban oficios artísticos. En la casa de Castilla del príncipe Felipe existieron algunos, como el pintor y el bordador¹⁴; pero en la casa de Borgoña, establecida en 1548 y que terminará por imponerse, encontramos asimismo artistas tanto en la caballeriza –como Diego de Arroyo, rey de armas que era también pintor, oficio que tuvo asimismo Cristiano de Amberes, y que previamente lo había sido en la casa de Castilla¹⁵–, como en la furriera –entallador, platero, bordador...¹⁶.

Estos artistas no siempre trabajaban en exclusividad para la casa real, sino que muchos desarrollaban además su oficio fuera de la corte, o incluso lo compatibilizaban con otros cargos. Por ejemplo Alonso Berruguete, al tiempo que se encontraba trabajando para el emperador Carlos V¹⁷, realizaba labores de escultura, como el retablo de San Benito de Valladolid; sin olvidar que ostentó el cargo de escribano del crimen en la Real Chancillería de la villa del Pisuerga. Otros, como Manuel Denis o Diego de Arroyo, fueron mozos de capilla, y además este último sirvió también como rey de armas¹⁸.

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Cuando la corte hacía los preparativos para alguna celebración, sus integrantes comenzaban a trabajar, casi siempre con gran premura pues salvo en contadas ocasiones, los acontecimientos sucedían rápidamente e incluso de forma imprevista (caso de muchos fallecimientos). Esta celeridad, que exige un trabajo rápido y bien coordinado, al mismo tiempo que el carácter efímero de las realizaciones destinadas a la fiesta cortesana, es una característica indisociable de este tipo de obras.

Dada la delimitación de funciones dentro de la casa, las órdenes y cometidos pasaban de una persona a otra. En el caso de los espectáculos caballerescos –justas, torneos, pasos de armas–, el caballerizo se encargaba de las compras de material y pago de los salarios, y supervisaba la obra, que realizaban un conjunto de carpinteros, y supervisaba también a bordadores, armeros y otros artífices. En definitiva, se encargaba de toda la escenografía.

13 José MARTÍNEZ MILLÁN, coord., *La Corte de Carlos V*, vol. 3, t. 5, págs. 30 y ss.

14 *Ibidem*, págs. 105 y ss.

15 *Ibidem*, pág. 108.

16 *Ibidem*, págs. 112 y ss.

17 Sobre Berruguete y algunas de sus labores ornamentales al servicio de la corona, *cfr.* María José REDONDO CANTERA, «Alonso Berruguete “El Pintor del Rey”», en Julián HOYOS ALONSO, coord., *Alonso Berruguete. Su obra e influencia*, Palencia: Diputación de Palencia, págs. 49-89

18 Sobre estos pintores, en especial sobre el portugués Manuel Denis, *cfr.* M^a José REDONDO CANTERA y Vitor SERRÃO, «El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real», en Miguel Cabañas Bravo, coord., *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid: CSIC, 2005, págs. 61-78.

Para celebrar la llegada de Carlos V a Valladolid, donde habría de ser jurado como monarca por las Cortes en 1518, se celebraron diversos espectáculos caballerescos¹⁹. En esa ocasión, el carpintero del rey, en nombre del caballero, pidió al Ayuntamiento que dispusiera lo necesario para los tablados que debían construirse para los espectadores de la justa que tuvo lugar en la plaza de la villa entre febrero y marzo de 1518²⁰. Este hecho nos permite desvelar parte de la cadena de mando de los trabajos de escenografía para la fiesta cortesana: el *argentier* libraba las cantidades al caballero, que organizaba la obra y designaba a los miembros de la caballeriza para llevarla a cabo. A su vez, bajo sus órdenes, el carpintero servía de intermediario con las autoridades locales y los otros artífices que trabajaban a pie de obra.

Por ejemplo, para la construcción de la liza y las escenografías de las justas y torneos celebrados para honrar el nacimiento del príncipe Felipe en 1527, Jacques de la Troilliere, caballero del emperador, supervisó las obras en las que un grupo de carpinteros trabajaron cerca de un mes. También intervinieron el entallador del emperador, Johan van Gollo, y el pintor Jacques van Laethem²¹, en quien recayeron las labores de ornamentación heráldica.

En otras ocasiones, el encargado de supervisar las obras es el aposentador, como ocurre en el acondicionamiento de las casas donde se instala la corte, o en el caso de la celebración de exequias y funerales.

Para el bautizo de Felipe II, que tuvo lugar el 5 de junio de 1527 en la iglesia de San Pablo de Valladolid, la obra fue supervisada por el aposentador Juan Carlier²². Este recibió el dinero del *argentier* Juan de Adurza. A partir de ese momento los artistas integrados en la furriera comenzaron a trabajar bajo las órdenes de Carlier. Fue el caso de Alonso Berruguete, pintor perteneciente a la furriera²³. De los paños se encargó el tapicero mayor Guilles Warengnien. A ellos habría que añadir, además, toda una nómina de carpinteros, bordadores, músicos, y otros. El encargado del programa iconográfico fue Guillaume de Vandenesse, obispo de Elna y limosnero mayor de la *petite chapelle* de la casa de Borgoña. Distinguimos así pues al pagador (el *argentier*), el supervisor y encargado de que la obra se realice (el aposentador), el artífice (pintor de la furriera), el encargado de la ornamentación (el tapicero), los trabajadores (carpinteros, albañiles...), y el intelectual que diseña el programa (en este caso Vandenesse). La complicación en la gestión del trabajo, queda patente.

El encargado de la obra –aposentador o caballero– realizaba también las compras de materiales necesarios. Cuando en 1555 falleció la reina doña Juana en Tordesillas y se celebraron exequias en Valladolid, de las obras se encargó el aposentador de la princesa regente, Juan de Sarabia, que supervisó la compra de la madera. Tuvo a su servicio a Alonso de Herrera, criado de la princesa que le ayudó con la gestión y los pagos a los carpinteros y

19 Jesús F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y Poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, págs. 112-125.

20 Archivo Municipal de Valladolid, Libros de Actas Municipales, 1518, fol. 129.

21 J. F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder*, pág. 182.

22 *Ibidem*, págs. 149-164.

23 M^a J. REDONDO CANTERA, «Alonso Berruguete», págs. 49-89.

entalladores. El dinero fue librado por el mayordomo mayor de la princesa, don García de Toledo. Entendemos que el aposentador necesitaba del asesoramiento de un especialista, pues en 1557, con motivo de las honras celebradas por Juan III de Portugal, comprobamos que a la compra de los materiales le acompañó Francisco de Salamanca, trazador y «maestro mayor de la dicha obra», que estuvo presente en la compra de madera realizada por el aposentador, Juan de Sarabia.

En este tipo de obras se trabaja contrarreloj, por lo que se vive prácticamente a pie de obra. Así en 1545, durante la realización de las obras para los funerales por la princesa María Manuela de Portugal en Valladolid, se anotan gastos «en dar de almorçar y comer y merendar a los oficiales que trabajauan, porque no saliesen de la obra»²⁴. También, en 1558, con motivo de las honras celebradas en San Benito de Valladolid por el alma del emperador don Carlos, se pagaron «Treinta reales que montan mill e veynte maravedís que se gastaron en dar de comer en los dos dyas de las onrras del emperador nuestro señor a Salamanca, e a Estrella, e a Juan de Sarauia, e Antonio de Soria, alguazil, e al dicho Francisco Moreno, porque no pudieron yr a comer»²⁵.

LA AUTORÍA DE LA OBRA

No solo ocurre con la arquitectura de la fiesta. En general, muchas veces desconocemos los nombres de los autores de obras realizadas en la época que nos ocupa. Y otras veces conocemos nombres de artífices de los que desconocemos su producción.

Las obras realizadas para la fiesta, contaron entre sus autores con artistas al servicio de los monarcas, miembros de su casa especializados en construcciones efímeras, así como equipos de carpinteros, pintores, bordadores, tapiceros y otros, que trabajaban conjuntamente para transformar los espacios cortesanos en escenarios del ceremonial. Se trataba de un trabajo coral, de autoría colectiva. En el caso de las arquitecturas efímeras erigidas para las exequias y honras fúnebres celebradas en Valladolid durante la primera mitad del siglo XVI, partiendo de los datos de los que disponemos, podemos constatar la intervención de, al menos, tres equipos distintos.

El primero de ellos estaría integrado fundamentalmente por los artistas que trabajaban al servicio del emperador desde su llegada a España, formados en la tradición flamenca y conocedores del ceremonial borgoñón, destacando la presencia de artistas del norte, como el pintor Jacques van Battele. En un segundo equipo, activo desde al menos la década de 1540 e integrado por artistas españoles al servicio del príncipe Felipe, trabajaron el ensamblador Gaspar de Tordesillas, y los pintores Antonio Vázquez y Diego de Arroyo. Un tercer grupo, formado también por artistas de don Felipe y comandado por Francisco de Salamanca, es el que trabaja en la década de 1550, época de los grandes conjuntos

24 Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Casa y Sitios Reales, leg. 73, s/f.

25 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1.ª Época, leg. 1368, s/f. Los personajes citados son Francisco de Salamanca (trazador y artífice de la obra), Calvete de Estrella (intelectual detrás del túmulo, autor de los epitafios e inscripciones), Juan de Sarabia (aposentador), Antonio Soria (alguacil) y Francisco Moreno (criado de Felipe II, al servicio del mayordomo don García de Toledo).

tumularios²⁶. Junto al citado Salamanca, trabajaron los pintores Manuel Denis, Miguel de Barreda, Jerónimo Vázquez, Gaspar de Palencia y Pablo Ortiz. Junto a estos autores aparecen nombres de algunos oficiales de menor importancia. Así, en 1545, el túmulo de María Manuela fue diseñado por los pintores de don Felipe, Diego de Arroyo y Antonio Vázquez. La realización fue supervisada por el entallador Gaspar de Tordesillas, y a su vez, la obra fue dirigida por Viras, «que tenya a cargo los del barrio de Santa María»²⁷, que eran carpinteros de origen morisco, pues estos eran quienes habitaban dicho barrio.

Y es que en los tres equipos, el grueso de la construcción recae en carpinteros –muchas veces anónimos–, cuya labor se ve engrandecida con el ornato de los pintores y otros artífices –tapiceros, y bordadores, por ejemplo–. Tan sólo desde la década de 1540 comienza a aparecer en la documentación el nombre del autor del diseño de los túmulos –el tracista–, lo cual debe ser indicativo de la importancia adquirida por la estructura arquitectónica, destacando especialmente la labor de Francisco de Salamanca, autor de los grandes túmulos vallisoletanos de los años 50 del siglo XVI, fundamentalmente el dedicado a Carlos V en 1558.

Asimismo debemos mencionar a algunos pintores, que fundamentalmente llevaban a cabo labores ornamentales –como las realizadas por Antonio Vázquez para justas y torneos²⁸, o las de Cristiano de Amberes, pintor heráldico²⁹–, pero también emprendían la creación de otras obras, siendo a veces auténticos artistas integrales al servicio de la casa del rey, que ideaban los modelos que luego otros materializaban en arquitecturas efímeras, como los citados anteriormente; pero también diseñadores y creadores de obras diversas, como Diego de Arroyo, que diseñó piezas de armadura, llevó a cabo labores de iluminación, o pintó los «retratos» de los caballos de Felipe II³⁰.

Pero cabe preguntarse, ¿eran estas las únicas figuras encargadas del diseño de estas escenografías? ¿Podemos afirmar que el programa iconográfico o ideológico podía recaer en los propios artífices? Es dudoso. Máxime si se tiene en cuenta la presencia de importantes intelectuales en la corte.

Por encima de caballero y aposentador –supervisores de las obras–, y por ende por encima de los artistas, se encontraba el creador intelectual de los motivos de la fiesta. Estas figuras bien merecerían un estudio en profundidad. Los ideólogos de la fiesta han pasado en muchos casos desapercibidos. Sabemos qué pasó, a veces –pocas– quién lo hizo, y casi nunca quien lo ideó. Pero en ocasiones, la documentación y alguna obra impresa nos dan importante información al respecto. Así, cuando se ha afirmado que en España no se

26 Javier RIVERA BLANCO, «Francisco de Salamanca (c. 1514-1573), trazador mayor de Felipe II», *BSAA*, 49 (1983), págs. 297-324.

27 AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 73, s/f. *Cfr.* también Javier RIVERA BLANCO, «Exequias y túmulos funerarios realizados oficialmente por la casa Real Española en honor de miembros de la casa Real Portuguesa, en Valladolid, en el siglo XVI», *Mundo da Arte*, 15 (1983), págs. 22-24.

28 Jesús F. PASCUAL MOLINA, «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, dirs., *Visiones de un imperio*, pág. 130.

29 José Luis CANO DE GARDOQUI, «Cristiano de Amberes, pintor de Felipe II: algunos datos documentales», *BSAA*, 77 (2011), págs. 93-104.

30 Algunos datos en Fernando CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid: Nerea, 1993, págs. 27-29 y 470, n. 41; y M^a J. REDONDO CANTERA y V. SERRÃO, «El pintor portugués», págs. 63-64.

practicaba el recibimiento *alla antica*, hasta bien avanzado el siglo, convendría rescatar el papel de Luis de Soto, vallisoletano al servicio de don Alonso Enríquez, obispo de Osma, capellán y cantor de Fernando el Católico, quien «Fue inuentor e auctor de los triumphos e de las letras trobadas y desta prosa»³¹, además de los epitafios y despliegue iconográfico del recibimiento hecho a Fernando el Católico en Valladolid, en 1509 y en 1513, ambos *alla antica*; y que ha sido relacionado también con el programa decorativo de la entrada del príncipe Felipe y doña María de Portugal en 1543, en la misma ciudad³². Por poner otros ejemplos, podemos traer de nuevo a colación a Guillaume de Vandenesse, obispo de Elna, que intervino en el programa iconográfico y en los versos de los arcos triunfales del bautizo de Felipe II en 1527 o en los funerales de la década de 1550; o a Calvete de Estrella quien además de realizar su conocida obra sobre el *Felicísimo viaje* de Felipe II, se vincula a los funerales de Carlos V, María de Hungría y María Tudor, celebrados en Valladolid en 1558-1559, como autor de los epitafios y letreros del túmulo, y probablemente de su programa iconográfico.

LA CASA REAL COMO ESPACIO DE CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN ARTÍSTICA

Ciertas obras cortesanas, como la arquitectura efímera, permiten al mismo tiempo ejemplificar el trabajo coordinado de los oficiales de la corte, así como esas características ya apuntadas de inherente celeridad en el trabajo, carácter efímero de las obras, y conservadurismo en lo que se refiere a formas y repertorios ornamentales. Pero es al mismo tiempo donde, al alcanzar mayor desarrollo artístico que en el caso de otras obras supeditadas a la fiesta cortesana, las novedades se hacen también más patentes.

Emplearemos dos ejemplos que pueden servirnos para estudiar este tema: las entradas triunfales y los túmulos funerarios.

Cuando un soberano realizaba su entrada en una ciudad, solía ser frecuente que las calles se ornamentaran con tapices y colgaduras y que, jalonando el recorrido urbano, se dispusieran algunas arquitecturas efímeras a manera de arcos triunfales, herencia del mundo clásico. Dentro de la celebración de entradas solemnes, existían básicamente dos líneas de actuación: las *joyeuses entrées*, propias del ámbito de los Países Bajos y de marcado carácter medieval, y los *trionfi*, desarrollados en Italia, que rememoran las entradas triunfales de emperadores victoriosos³³. Se da poco a poco un paso de lo medieval, basado en el peso del pueblo, con participación de gremios y corporaciones, y jura de los privilegios

31 «Este es el recibimiento que se hizo al rey don Fernando en Valladolid», en Rosana DE ANDRÉS DÍAZ, «Fiestas y espectáculos en las *Relaciones góticas* del siglo XVI», *En la España medieval*, 14 (1991), pág. 333: «Fue inuentor e auctor de los triumphos e de las letras trobadas y desta prosa Luys Soto, criado del muy magnífico señor don Alonso Enríquez, obispo de Osma».

32 Tess KNIGHTON y Carmen MORTE GARCÍA, «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a christian king», *Early music history*, 18 (1999), pág. 138. Las autoras señalan, sin embargo, no encontrar fundamento en esta última afirmación.

33 Para estos aspectos, además de R. STRONG, *Arte y poder*, es interesante el artículo de Jean JACQUOT, «Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Évolution des thèmes et des styles», en Jean Jacquot, ed., *Les fêtes de la Renaissance*, vol. II, París: CNRS, 1973, págs. 413-491. Recientemente, los triunfos



Fig. 1. «Teatro» en la puerta «césarienne», en Cornelius Schrijver, *Le Triumphe d'Anvers, fait en la susception du prince Philips, prince d'Espagne*, Amberes, 1550 (Bibliothèque numérique de l'INHA – collections Jacques Doucet).

locales por parte del soberano, con representaciones teatrales y a modo de *tableaux vivant*; a una entrada de tipo humanista, donde prima la exhibición, en la que participan los nobles y las elites urbanas, y se muestra a un príncipe victorioso, de carácter heroico. Asimismo, esta transformación será claramente visible en las arquitecturas efímeras que, poco a poco adoptan los nuevos lenguajes de raigambre clásica, surgidos en Italia³⁴, evolucionando desde sencillas construcciones [Fig. 1].

En Europa hubo magníficos ejemplos, sobre todo en Italia y los Países Bajos, y especialmente en tiempos de Carlos V. En España los encontramos desde finales del siglo xv³⁵, a pesar de que algunos cronistas, por ejemplo Laurent Vital, señalaban en el siglo xvi cómo no era costumbre hacer solemnes recibimientos en los reinos de la Península, si bien se ha demostrado que sí existía una tradición anterior, e incluso ejemplos de raíz clásica vinculados a la figura de Fernando el Católico³⁶, que se popularizaron más tarde³⁷.

Pero tal vez el caso más interesante para el análisis del enfrentamiento entre conservadurismo y renovación, sea el de la celebración de honras fúnebres. Conocido el deceso, y recibida la noticia en la casa real, la primera orden era la referida a los lutos que debían vestir los miembros de la corte. A continuación se fijaba el día de celebración de las exequias y, allí donde se encontraba la corte, se comenzaba a preparar el funeral oficial –las ciudades, las órdenes, las universidades, también celebraban sus propias exequias–. El protocolo en estos casos seguía modelos que se repiten a lo largo de todo el Antiguo Régimen, de modo prácticamente invariable. Elegido el templo que albergaría las honras, se comenzaba a erigir el túmulo funerario, que constituye el aspecto central y más visible de la celebración de los funerales. También es uno de los elementos al que se destina mayor esfuerzo económico. La arquitectura efímera fúnebre, constituye un autén-

romanos han sido estudiados en Mary BEARD, *El triunfo romano*, Barcelona: Crítica, 2009 [2008]. Para la evocación de estos actos en época moderna, *cf.* págs. 45-47 y 74-85.

34 Por ejemplo, para la transformación de las entradas en Flandes, *cf.* Krista De JONGE, «El emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)», en *La fiesta en la Europa*, págs. 53-58.

35 Rosana DE ANDRÉS DÍAZ, «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España medieval*, 4 (1984), págs. 47-62. La autora pone de manifiesto cómo, si bien en Italia se intenta enlazar con la tradición romana, a Castilla esta costumbre llegará más tarde. Sin embargo, pone como ejemplo de esta recepción las fiestas celebradas en 1572 en Segovia, con motivo del casamiento entre Felipe II y Ana de Austria, cuando se debe relacionar con Fernando el Católico la implantación de este tipo de recibimientos *alla'antica*. *Cfr.* también A. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La corte de Isabel I*, págs. 320-321.

36 T. KNIGHTON y C. MORTE GARCÍA, «Ferdinand of Aragon's», pág. 145.

37 Un caso paradigmático es el de la entrada de Carlos V en Sevilla en 1526. *Cfr.* Alfredo J. MORALES, «Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla», en *La fiesta en la Europa de Carlos V (cat.-exp.)*, Madrid, 2000, págs. 27-47.

tico despliegue propagandístico de la casa real, destinado a ensalzar tanto al fallecido, como a todo su linaje. En lo artístico, estas arquitecturas efímeras se convierten en escaparate de las tendencias estéticas del momento, mostrando un despliegue de formas y de ornamentaciones, en consonancia con la moda del momento, y evolucionando con ella.

Básicamente, a lo largo del siglo XVI se emplearán fundamentalmente dos modelos en la realización de túmulos funerarios³⁸. Por un lado, la construcción de planta cuadrada, elevada sobre gradas, con columnas o pilares en los ángulos, sosteniendo una arquitectura arquitebada con remate piramidal, evolucionando desde la capilla ardiente medieval hasta incorporar rasgos propios de una construcción clásica. En el interior se colocaría el féretro, con los símbolos de poder del difunto—espada, corona, escudo...—, y en las esquinas banderas con la heráldica correspondiente. Así fueron, por ejemplo los túmulos de la reina Isabel (1504), Luis II de Hungría (1526) o Alejandro de Medici (1537), erigidos en Valladolid, por citar algunos ejemplos.

Esta arquitectura tumularia puede ponerse en relación con construcciones realizadas en otras latitudes, como la construcción realizada para las exequias por Fernando el Católico en la iglesia de Santiago de los españoles en Roma³⁹, adaptándose ya a un lenguaje renaciente; o algunos de los túmulos erigidos tras la muerte del emperador Carlos⁴⁰, como la *chapelle ardente* realizada en Bruselas [Fig. 2]. Esta era de planta cuadrada, con pilares de orden toscano y un remate piramidal escalonado, repleto de velas y gran profusión de pequeños escudos de armas. En la parte inferior se dispuso un féretro y los símbolos imperiales (corona, cetro y orbe)⁴¹. Se trata de un túmulo sencillo, que estuvo vigente al menos desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI.

Esta tipología comienza a experimentar un desarrollo en altura, constatable en a partir de las exequias celebradas en Valladolid en 1554 por el príncipe portugués Juan Manuel. Si



Fig. 2. Túmulo del emperador Carlos V en Bruselas. Hieronymus Cock, Jan y Lucas Doetecum, en *La magnifique et sumptueuse Pompe Funèbre*, Amberes, 1559 (Bibliothèque numérique de l'INHA – collections Jacques Doucet).

38 La evolución de los túmulos funerarios en M.^a Adelaida ALLO MANERO, «Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española», *Lecturas de historia del arte*, I (1989), págs. 87-104. También es muy interesante el estudio que realiza Minou SCHRAVEN, *Festive Funerals in Early Modern Italy*, Farnham (Inglaterra): Ashgate, 2014, págs. 62-68.

39 Cfr. Elisa RUIZ GARCÍA, «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (c. 1504-1516)», *En la España Medieval*, 26 (2003), págs. 279-280, sobre este tipo de arquitectura efímera a comienzos del siglo XVI. En la pág. 294, fig. 4, se muestra el túmulo levantado por el rey Fernando en Roma.

40 Sobre las exequias del emperador y la reconstrucción gráfica de algunos de los túmulos por él levantados en los territorios de la monarquía, cfr. M.^a Adelaida ALLO MANERO, «Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana», en M.^a José REDONDO CANTERA y Miguel Ángel ZALAMA, coords., *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000, págs. 261-281.

41 *Ibidem*, págs. 262-265.



Fig. 3. Túmulo de las honras fúnebres de Carlos V celebradas en San Benito de Valladolid, grabado en J. C. Calvete de Estrella, *El túmulo imperial adornado de historias y letreros y epitaphios en prosa y verso latino*, Valladolid, 1559.

bien no conservamos descripciones detalladas de la construcción, bien pudo ser similar, en esencia, al túmulo levantado por la princesa María Manuela de Portugal en Sevilla⁴², o por el emperador Carlos V en la misma ciudad o en México, que guardan bastantes semejanzas con este modelo de capelardente que, desde la tradición flamenca evolucionó, duplicando su altura y con la incorporación de elementos del repertorio clásico, lenguaje en el que se integra a la perfección⁴³. En un primer momento se trataba de elevar el túmulo tradicional sobre un primer cuerpo, ganando en altura y espectacularidad, si bien terminará por consolidarse la estructura de cuerpos superpuestos, con un mayor desarrollo arquitectónico, como ocurre en el túmulo mexicano.

El referido túmulo realizado en Valladolid en 1554 para el príncipe portugués, sirvió de nexo entre el modelo de tradición medieval y las nuevas construcciones de la segunda mitad de siglo, cuando a finales de la década de 1550 se emplee una arquitectura de planta hexagonal, con arcos sobre columnas, con un notable desarrollo en altura, y un mayor despliegue decorativo, a base de pinturas, esculturas y epitafios. Este modelo fue empleado, por ejemplo, en las honras por la reina Juana I (1555), así como en las de Carlos V (1558), ambas en Valladolid. El cambio estilístico, aparece asociado a la figura de

Francisco de Salamanca, y cuyo colofón será el gran túmulo realizado para las exequias por el emperador Carlos V en 1558⁴⁴ [Fig. 3]. Lo que no varía, entre uno y otro modelo, es la decoración, presidida siempre por un gran conjunto de elementos heráldicos –banderas, escudos, cotas de armas–, así como símbolos que aluden a la dignidad del monarca, como son el yelmo o la espada. No son extraños tampoco los versos exaltando las virtudes del difunto a manera de epitafios, así como representaciones alegóricas sobre los vicios y las virtudes. Progresivamente, el despliegue decorativo será mayor, como lo será la utilización de las citadas representaciones de contenido alegórico. Así, entre el sencillo túmulo de la reina Isabel la Católica (1504) y el erigido para Carlos V (1558), ambos en Valladolid, existe una gran diferencia en la incorporación de elementos ornamentales de tipo alegórico,

42 Miguel Ángel ZALAMA, «En torno a las exequias de la princesa doña María de Portugal en Granada y la intervención de Pedro Machuca», *BSAA*, 62 (1996), págs. 307-316.

43 M^a Adelaida ALLO MANERO, «Exequias del emperador», págs. 261-281.

44 Sobre esta construcción, cfr. Juan Cristóbal CALVETE DE ESTRELLA, *El túmulo imperial adornado con historias, letreros y ephitaphios en prosa y verso latino*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1559; Antonio BONET CORREA, «Túmulos del emperador Carlos V», *AEA*, 33:129 (1960), págs. 55-66; Juan José ABELLA RUBIO, «El túmulo de Carlos V en Valladolid», *BSAA*, 44 (1978), págs. 177-200; Santiago SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid: Cátedra, 1978, págs. 308-312; Javier RIVERA BLANCO, «Francisco de Salamanca», págs. 308-309; M^a Adelaida ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, págs. 244-247; *Idem*, «Exequias del emperador», págs. 265-269; y J. F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder*, págs. 328-352.

si bien la esencia ornamental que radica fundamentalmente en la heráldica, permanece inalterada.

CONCLUSIONES

La presencia de artistas en la Casa Real a lo largo del siglo XVI estuvo supeditada, fundamentalmente, a las necesidades de la fiesta cortesana, donde la finalidad de las obras, al margen de cuestiones estéticas o técnicas, era el lograr la perfecta fusión entre arte y propaganda, entre poder y magnificencia.

Son obras donde en general los modelos y tipologías evolucionan poco, en unas materializaciones dominadas por la rigidez del protocolo, pero también por la necesidad de ser llevadas a cabo con rapidez, y por el propio carácter efímero de las obras.

La organización del trabajo estaba además subordinada a las divisiones de la Casa Real, de manera que son diversas figuras las encargadas de llevar a cabo una obra, y donde la personalidad del artista queda diluida entre diferentes cargos y oficios, y donde el peso del mensaje propagandístico hace que la autoría intelectual de las obras quede generalmente en manos de los intelectuales del círculo cortesano.

Todos estos factores forman parte del arte de corte, que todavía tiene mucho que ofrecer a los historiadores, desde el estudio global de la fiesta, entendida como una obra de arte total, hasta el papel de los diferentes oficiales y sus relaciones dentro de la Casa Real, auténtico centro artístico, con sus peculiaridades, como se ha tratado de exponer aquí.

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL GREMIO DE LOS PLATEROS DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANA PÉREZ VARELA*

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este artículo pretende poner en relevancia la importancia del gremio de plateros en Santiago en toda su historia, haciendo hincapié en su estructuración legal y social, sus ordenanzas y sus medidas proteccionistas. Para ello nos hemos apoyado principalmente en la documentación, en gran parte inédita, que ofrecen las actas consistoriales del Archivo Municipal, en aras de sentar unas bases para una futura investigación integral del gremio.

PALABRAS CLAVE

Platería, platero, gremio, consistorio, Santiago de Compostela.

ABSTRACT

This paper aims to put in relevance the importance of the guild of the silversmiths in Santiago de Compostela in its entire history, highlighting its legal and social structure, issues about its internal rules and protectionist measures. In order to achieve this, we have mainly studied the documents, unpublished in its major part, that offer the municipal acts of the archive of the city hall, in pursuit of the ground for a future and whole researching.

KEYWORDS

Silversmithing, silversmith, guild, consistory, Santiago de Compostela.

* Código ORCHID: 000-0001-7195, Resercher ID: H-7744-2015. Grupo de Investigación *Iacobus. Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (IG-1907)*, Universidade de Santiago de Compostela. Este estudio ha sido realizado dentro del proyecto de investigación: *GRC2013-036: Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas, Plan Galego (PG), Xunta de Galicia, 15/08/2013 – 31/12/2016*.

FUENTES

La platería, pese al extraordinario desarrollo que viene experimentando su estudio en España ya desde la década de los ochenta, continúa siendo en Galicia asignatura pendiente de la historiografía del arte. Todavía es necesario abordar en Compostela con más decisión el estudio del campo de las artes decorativas, y la reconstrucción de una historia integral de la estructura gremial, en una ciudad donde esta adquirió gran importancia y estuvo intrínsecamente ligada a su desarrollo. Como burgo que surgió irremediamente ligado a un santuario de culto, la catedral se convirtió en la pulsión organizadora de una sociedad creada para albergar y servir al fenómeno de la peregrinación con el que el gremio de los plateros tuvo mucho que ver. Esparcidas sus tiendas y obradores en las inmediaciones de la propia fábrica, donde hoy continúan muchas de ellas abiertas al público, las platerías de Santiago nutrieron de piezas a una ciudad de devoción cuajada de iglesias, a una catedral que necesitaba reafirmarse constantemente como uno de los epicentros de la Cristiandad, y a una constante corriente de peregrinos que deseaban llevarse un recuerdo de la meta espiritual de su camino.

En el análisis de las fuentes de este texto debemos dejar de lado: por un lado, todas aquellas publicaciones generales de platería que se han publicado en España, muchas de las cuales analizan el sistema corporativo de los plateros en los principales centros peninsulares. Por otro lado, las referentes a la propia platería gallega, que son más escasas y suelen referirse en su mayoría a análisis de piezas. Y por último, tampoco mencionaremos las publicaciones sobre historia económica y social de España, muchas de las cuales abordan cuestiones de tipo gremial. Vaya por delante que el estudio de estos grupos de textos es fundamental para abordar cualquier investigación sobre plata compostelana. No obstante, en este estado de la cuestión queremos referirnos únicamente a las publicaciones relacionadas con la organización gremial en Galicia y especialmente a los gremios compostelanos.

Contamos con algunos estudios interesantes relacionados con los plateros pontevedreses¹, monfortinos², ferrolanos³, ourensanos⁴, lucenses⁵ y coruñeses⁶. Sobre plateros

-
- 1 José FILGUEIRA VALVERDE, «Para una nómina de plateros pontevedreses», *Museo de Pontevedra*, 7 (1952), págs. 160-165 y Sebastián GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, *Sobre plateros pontevedreses*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1965.
 - 2 Manuela SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Monforte de Lemos*, Lugo: Servicio de publicaciones de la Deputación Provincial de Lugo, 1987.
 - 3 Pedro Javier GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *El arte de la platería en Ferrol: estudio histórico y catalogación artística*, Ferrol: Ayuntamiento de Ferrol, 1991; Id., «Noticias de los plateros ferrolanos a finales del siglo XVIII», *Estudios mindonienses*, 8 (1992), págs. 419-420 y Beatriz MÉNDEZ GARCÍA, «La platería en Ferrol», en Manuel Recuero Astray, ed., *El legado cultural de la iglesia mindoniense*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2000, págs. 377-394.
 - 4 Francisco Xabier LOUZA O MARTÍNEZ, *El punzón de los plateros ourensanos en la segunda mitad del siglo XVI*, Ourense: Editorial Boletín Auriense, 1993 y Yolanda BARRIOCANAL LÓPEZ, «Acercamiento al arte de la platería desde el marco profesional. Exámenes de plateros en Ourense (1783-1853)», *Boletín Auriense*, 26, (1996), págs. 81-95.
 - 5 Francisco Xabier LOUZA O MARTÍNEZ, «El punzón de plateros de la ciudad de Lugo a partir de mediados del S. XVIII», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 4 (1988), págs. 49-54 e Id., *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, tesis doctoral dirigida por José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, inédita.

compostelanos sobresalen los estudios de Bouza Brey⁷, López Vázquez⁸, Larriba Leira⁹ o Barriocanal López¹⁰; así como las actas de *Oro plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*¹¹, 1994, y el catálogo de la exposición *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*¹², 1998. También textos sobre plateros concretos, como la tesis doctoral de Dúo Rámila¹³ o nuestra propia tesis de licenciatura¹⁴, pueden darnos algunas pistas sobre la forma de trabajar de los artífices y su integración en la estructura gremial. Tesis como la de Louzao Martínez, aunque referidas al territorio lucense, también abordan cuestiones extrapolables a Compostela¹⁵.

Para reconstruir la historia del gremio de plateros debemos revisar las publicaciones que analizan históricamente la sociedad de Santiago y su desarrollo urbano e industrial¹⁶, además de fuentes como el Catastro del marqués de la Ensenada¹⁷, los *Discursos* de Cam-

-
- 6 Ángel PELÁEZ RUIZ, *La organización corporativa de los plateros coruñeses a finales del siglo XVIII*, A Coruña: Deputación provincial da Coruña, 1994 y Jaime OIZA GALÁN, «Alhajas y objetos de plata en las casas e iglesias de la ciudad: los plateros en A Coruña del siglo XVIII», *Nalgures*, 10 (2014), págs. 377-419.
 - 7 Fermín BOUZA BREY, «Plateros compostelanos desconocidos del siglo XVII», *Cuaderno de estudios gallegos*, 12 (1957), págs. 333-340; Id., «Jacobino de la Piedra, grabador y platero compostelano del siglo XVIII», *Cuaderno de estudios gallegos*, 15 (1960), págs. 27-62 e Id., *Platería Civil Compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1962.
 - 8 José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, «Orfebrería compostelana: la evolución de las cruces parroquiales en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX», *Cuaderno de Estudios Gallegos*, 96-97 (1981), págs. 517-523.
 - 9 Mariel LARRIBA LEIRA, «El azabache y plata como recuerdo de peregrinación», en Xosé Manuel García Iglesias, dir., *Santiago Apóstol desde la memoria*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004.
 - 10 Yolanda BARRIOCANAL LÓPEZ, «Las ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786», *Minius*, 2-3 (1993-1994), págs. 149-156 e Id., *El grabado compostelano en el siglo XVIII*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
 - 11 Rafael TABOADA VÁZQUEZ, *Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa 'Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia'*, A Coruña: Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de A Coruña, 1994.
 - 12 FRANCISCO SINGUL LORENZO, dir., *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela: Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a Dolores VILA JATO* («A orfebrería renacentista en Santiago de Compostela»), Mariel LARRIBA LEIRA («Pratería relixiosa do Barroco en Compostela») y José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ («Xogos de prateiros galegos na Arte Contemporánea»).
 - 13 Diana DÚO RÁMILA, *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*, tesis doctoral dirigida por Ana Goy Diz, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, inédita.
 - 14 Ana PÉREZ VARELA, *Vida e obra del platero compostelano Ricardo Martínez Costoya*, tesis de licenciatura dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos y José Manuel López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, inédita.
 - 15 F.X. LOUZAO MARTÍNEZ, *La platería en la Diócesis de Lugo*.
 - 16 Son muchas y nos gustaría destacar las de Antonio EIRAS ROEL, *La historia social de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1981; Ramón VILLARES PAZ, dir., *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela: Tórculo, 1988 y Xosé Manuel POSE ANTELO, *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
 - 17 Antonio EIRAS ROEL, *Santiago de Compostela, 1752: según las respuestas del Catastro de la Ensenada*, Madrid: Centro de Catastral y Cooperación Tributaria, 1990.

pomanes¹⁸, los estudios del Regidor Ulloa¹⁹ o la fuente fundamental de la que beben prácticamente todos los autores que escriben sobre gremios en Santiago: los *Fueros* de López Ferreiro²⁰, quien recopiló la mayor parte de la información que hoy conocemos sobre los mismos.

Como publicaciones referidas únicamente a los gremios, contamos con los estudios de Pérez Constanti²¹, Rodríguez González²², Barreiro Mallón²³, Remuñán Ferro²⁴, Martínez Rodríguez²⁵, Barriocanal López²⁶ o Goy Diz²⁷. Estos estudios resultan de inestimable ayuda, pero responden a una intención fragmentaria, parcial en cuanto a cronología –la mayoría de ellos se refiere al siglo XVIII–, y sólo el de Barriocanal López se centra en los orfebres. Para abordar un estudio integral del gremio hemos acudido al Archivo Municipal, donde nos hemos encontrado series de documentación fundamentales para tal fin: los consistorios²⁸ y los protocolos²⁹, muchos de los cuales ya han sido empleados en los textos anteriormente citados. Como decimos, lo que resta por hacer es abordarlos en su totalidad y desde una visión integral de conjunto.

En este artículo queremos centrar nuestro interés en los consistorios, que aparecen inventariados desde el siglo XV y que nos acercan información general sobre el gremio y en especial sobre la relación del ayuntamiento con la cofradía de San Eloy, así como nombramientos de fiel contraste, ordenanzas y obligaciones del gremio en las funciones festivas de la ciudad, etc. Habiendo realizado un vaciado exhaustivo de todos los libros de consistorios, trataremos de reconstruir una historia del gremio de los plateros de Compostela,

-
- 18 RODRÍGUEZ CAMPOMANES, *Discurso sobre el fomento de la industria popular; y Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1774-1775.
- 19 Pablo PÉREZ CONSTANTI, «Cofradías gremiales y la devoción», *Diario de Galicia*, (17, 22 y 24 de marzo de 1918), pág. 1.
- 20 Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales de Santiago y su tierra*, Madrid: Ediciones Castilla, 1875.
- 21 P. PÉREZ CONSTANTI, «Cofradías gremiales y la devoción».
- 22 Ángel RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Cofradías y gremios de Santiago», *Compostellanum*, 31, 3-4 (1986), págs. 463-473.
- 23 Baudilio BARREIRO MALLÓN, «Los gremios compostelanos. Algunos datos y reflexiones», en Isaac Vázquez Janeiro, *Santiago de Compostela: la ciudad, las instituciones, el hombre*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1976, págs. 119-149.
- 24 Manuel REMUÑÁN FERRO, «Gremios compostelanos relacionados con la peregrinación jacobea», en *Atti del Convegno Internazionale di Studi il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacobea*, Perugia: Centro Italiano Studi Compostellani, 1983, págs. 109-126.
- 25 Enrique MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, «El artesanado urbano de una ciudad tradicional. Santiago de Compostela a mediados del siglo XVII», en *La Documentación notarial y la historia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1984, págs. 141-163.
- 26 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano en el siglo XVIII*.
- 27 Ana GOY DIZ, *Artistas, talleres e gremios en Galicia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- 28 Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante AHUS). Archivo Municipal. Consistorios. (AM. 1-485 y AM. 2367-2393). Existen disponibles para consulta desde el año 1416 hasta 1949.
- 29 María Xosé JUSTO MARTÍN, *Inventario de protocolos notariales. Santiago de Compostela: 1506-1869*, Santiago de Compostela: Arquivo Histórico Universitario e Universidade de Santiago de Compostela, 1998, donde realiza un inventario de los protocolos notariales.

apoyándonos en todos los datos anteriormente descubiertos por los autores que hemos mencionado en este estado de la cuestión. De este modo, nuestra intención es sentar las bases para un estudio mucho más extenso, que incluya otro tipo de fuentes sobre las que todavía estamos trabajando.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS GREMIOS EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde un principio, el término «gremio» estuvo indisolublemente unido al de «cofradía», utilizados indistintamente, y que se refieren a los dos aspectos básicos de dicha organización: regular el trabajo y hacer frente a ciertos compromisos religiosos. Esto no funciona en ambos sentidos, ya que aunque todos los gremios eran cofradías, no todas las cofradías estaban respaldadas por un gremio, las había únicamente con función religiosa. Todas estas corporaciones estaban regidas por un mayordomo, que velaba por la integridad de las mismas y por el cumplimiento de las ordenanzas. Los maestros controlaban la calidad de los productos y el aprendizaje de los aspirantes, y los veedores, a menudo designados por la ciudad, inspeccionaban las cuentas y controlaban el buen funcionamiento³⁰.

Con las fuentes disponibles es difícil determinar en qué momento empiezan a organizarse los oficios compostelanos en forma de gremios. López Ferreiro nos habla de que quizás la organización profesional más antigua de la ciudad sea la de los *cambeadores*, si aceptamos algunos testimonios sobre un libro perdido sobre la fundación de esta hermandad por el mismo Alfonso II en el siglo IX³¹. Ya en el XI, en tiempos de Diego Peláez, y esta vez documentado, sobresale el Colegio de Artistas de la Catedral, que agrupaba a albañiles, escultores, pintores, herreros, plateros, etc., quienes gozaban de importantes privilegios sociales y estaban dirigidos por la figura de un maestro de obras.

En una fecha tan temprana como el siglo XII, afianzándose en el XIII, profesiones como las de los azabacheros ya contaban con una organización definida. En el siglo XIII da noticia López Ferreiro de algunos episodios en los que Fernando III y Alfonso X promulgaron leyes para controlar a los gremios y cofradías que ejercían una mala praxis de sus derechos y se aprovechaban de sus privilegios legislativos, como un episodio que se refirió a los zapateros de Santiago a los que san Fernando impidió construir una casa para el gremio en 1250³². Alfonso X define en 1261 la existencia de dos «jurados» por gremio, que velasen por los intereses del concejo en una estructura que como decimos, muchas veces intentaba actuar al margen de éste³³.

A mediados del siglo XV, gremios como los *correiros* y los azabacheros ya renuevan sus ordenanzas, que transparentan de forma general el funcionamiento de la mayoría de asociaciones gremiales de la ciudad por aquellos momentos: control de la materia prima, establecimiento de precios, sistema de marcaje para asegurar calidad y autenticidad

30 M. REMUÑÁN FERRO, «Gremios compostelanos», págs. 113-114.

31 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales*, pág. 109.

32 *Ibidem*, págs. 226-227.

33 *Ibidem*, pág. 228.

y definición de un sistema de aprendizaje y examen imprescindible para integrarse en el gremio³⁴. De este modo, los trabajadores evitan la competencia entre ellos, aseguran la capacidad técnica de los agremiados y la excelencia de sus productos, y ejercen control sobre el producto foráneo.

El estudio de las actas consistoriales del siglo XVI transparenta la consolidación del sistema gremial a nivel legal y fiscal. Las ordenanzas se renuevan una y otra vez, tratando de solventar los problemas que van surgiendo en la definición de un sólido sistema corporativo, y se hace un continuo llamamiento al correcto cumplimiento de las mismas y al control de la calidad de los productos mediante visitas municipales y designación de veedores. El endurecimiento progresivo del sistema gremial, en el que está inmerso en pleno siglo XVII, supone también, irremediablemente, el inicio de su declive. Pese a los signos de recuperación de finales de dicha centuria, la etapa borbónica va a suponer una nueva vuelta a la realidad complicada de los gremios, en la que el concejo comienza a oponerse a algunas de las normas de estas corporaciones.

Documento interesante para ubicar las cofradías y gremios que existían en el siglo XVIII lo constituye el informe pedido por el Intendente bajo orden del conde de Aranda, que en la órbita reformista de Carlos III, reclamaba una lista de todas las cofradías, congregaciones y gremios para suprimir aquellas que no ofrecían una verdadera razón de ser y controlar las restantes³⁵. Este documento fue publicado por Rodríguez González y en él se detallan, con sus sedes, una lista de casi cuarenta cofradías exclusivamente religiosas y diecisiete gremios, agrupados en «mayores y menores»³⁶, encontrándose los plateros en el segundo grupo.

El endurecimiento de las condiciones de los gremios para ingresar en ellos, las medidas proteccionistas contra los artistas foráneos, la crisis de las peregrinaciones, el comercio de exportaciones con América o la crítica de los economistas ilustrados gallegos, fueron algunos de los motivos que fueron debilitando el sistema a partir del siglo XVIII³⁷. La desintegración de los gremios estaba servida, y a partir del siglo XIX, con la implantación del modelo industrial, las desamortizaciones y la agitada situación política, el régimen gremial fue apagándose lentamente en toda España. Podemos dar por extinguido el sistema corporativo tradicional a partir de 1842³⁸.

Apartado muy interesante es aquel que se refiere al método de aprendizaje de los gremios, cuyo sistema tripartito de obradores maestro-oficial-aprendiz, parece ser definitivamente de inspiración francesa³⁹. No contamos todavía con datos suficientes para establecer unas pautas definitivas de cómo aprendían el oficio los plateros en Santiago, pero podemos pensar que el sistema no debía de ser muy distinto al que regía otras partes de España, que sí han sido estudiadas. Barreiro Mallón estableció unas pautas básicas comu-

34 B. BARREIRO MALLÓN, «Los gremios compostelanos», págs.126-127.

35 A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Cofradías y gremios de Santiago», págs. 463-473.

36 *Ibidem*, págs. 463-473.

37 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano*, pág.131.

38 José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Platería», en Antonio Bonet Correa, dir., *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid: Cátedra, 1982, pág. 149.

39 M. REMUÑÁN FERRO, «Gremios compostelanos», pág.111.

nes a todos los gremios compostelanos: el aprendiz es que el que paga al maestro, ya sea con dinero, especie o trabajo doméstico, mientras dura su aprendizaje. Esta cantidad, así como el tiempo de contrato, tiende a subir con el tiempo, en un gesto por parte del gremio de endurecer la entrada de aspirantes y reducir el número de agremiados para asegurar trabajo a todos. Los maestros se hacen cargo de la manutención, vestido y calzado de los aprendices, que pasan a vivir con ellos. Una vez terminado el aprendizaje, el aspirante presentaba solicitud de examen al concejo, quien disponía la prueba, supervisada por el veedor del gremio y dos maestros. Ya aprobado, el artífice podía ingresar en la cofradía y abrir una tienda. Este sistema de examen y consecución del título era el generalizado en toda España por la Real Pragmática de Carlos v de 1552⁴⁰.

EL GREMIO DE LOS PLATEROS A LO LARGO DE LA HISTORIA: UNA APROXIMACIÓN A SU FUNCIONAMIENTO ESTRUCTURAL Y LEGISLATIVO

Breve historia a lo largo de los siglos

No podemos determinar en qué momento se agrupan los plateros bajo un sistema gremial. Hemos hablado de la temprana regulación de la hermandad de los *cambeadores*, y contamos con documentación que señala que mantenían cierta relación importante con los plateros. López Ferreiro habla de un documento que contiene una concordia entre orífices y cambiadores fechada en 1298 que demuestra las obligaciones conjuntas de ambos gremios y su estrecha vinculación⁴¹. El historiador nos habla también de un documento del siglo xv que señala que los cambiadores se encargaban junto con el gremio de los orífices, de reunirse todos los años el primer día de agosto para regular la bajada y la subida del precio de la plata, proponiendo la aleación de debía entrar en cada onza y marco del material⁴².

El gremio de los plateros, tan dependiente de la catedral, se ubicó geográficamente en torno a ésta, desde la Puerta Santa hasta la plaza de Platerías. Se acogieron a la advocación de San Eloy, tradicional patrón de los orfebres, y establecieron su centro religioso en la capilla de Santa Teresa de la catedral, donde cada 25 de junio celebraban su función⁴³. Tenemos noticia de que en 1431, el arzobispo Lope de Mendoza prohibió que los plateros labrasen o vendiesen piezas fuera de las tiendas de platería, o que vendiesen piezas sin marcar o de calidad insuficiente⁴⁴. A principios del siglo xvi seguía sin corregirse el problema, ya que el gobernador eclesiástico pidió al concejo que hiciese cumplir dicha orden bajo pena de excomunión y multa de diez mil maravedís⁴⁵.

40 *Ibidem*, pág. 113.

41 *Ibidem*, págs.13-115.

42 *Ibidem*, págs. 111-112.

43 M. REMUÑÁN FERRO, «Gremios compostelanos», págs.127-128.

44 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales*, págs. 489-491.

45 Pablo PÉREZ CONSTANTÍ, «El aprendizaje de oficios», *Diario de Galicia* (10 de enero de 1915), pág. 1.

López Ferreiro nos habla de la pervivencia en el siglo xvi del Colegio de Artistas, dando noticia de un informe de 1531 en el que se habla de dos plateros en las filas de dicha corporación⁴⁶. En esta centuria, las actas consistoriales del municipio van a reflejar algunos documentos relacionados con el gremio, nombrando marcadores de la plata en varias ocasiones, ente los que podemos destacar a Juan Varela⁴⁷, Pedro Varela⁴⁸ y Rodrigo Pardiñas⁴⁹. Podemos ver que el concejo está continuamente preocupado de que se cumplan las medidas de calidad necesarias para la correcta venta de las piezas, ordenando que en 1505 los plateros informen de sus marcas oficiales⁵⁰; en 1509 decretan que ningún platero venda «tazas de plata sin que lleven las marcas correspondientes»⁵¹; en 1563 ordenan a los gremios nombrar veedores para sus oficios que velen por la calidad de los productos⁵²; y en 1566, los alcaldes revisan las pesas de la plata para autenticarlas⁵³.

En el siglo xvii se nombran contrastes de plata, entre otros, a Andrés Sánchez Somoza⁵⁴, Juan Vázquez de Ulloa⁵⁵ y Antonio de Montaos⁵⁶. En 1651 se pide al concejo por parte del gremio que se designe un ayudante al contraste⁵⁷. En el siglo xviii contamos con el nombramiento de Antonio de Sanmamed⁵⁸, que presenta su título en 1739⁵⁹, y a quien además se le paga por «cuatro candeleros y dos tijeras de espabilar» que adquiere el propio concejo⁶⁰. En 1767 se nombra a Domingo Torreira⁶¹, en 1779 a José Noboa⁶², y en 1783 a José Sánchez⁶³.

El ayuntamiento sigue regulando las visitas a las platerías⁶⁴. En 1769 se incluyen unas cartas del intendente general remitiendo una orden de la Real Junta de Comercio y Moneda para que se hagan visitas de inspección a las mismas cada tres meses⁶⁵, y en 1769 se

46 A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales*, págs. 108-109.

47 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1508 (AM. 2), fol. 136r.

48 *Ibidem* 1567 (AM. 6), fol. 277r.

49 *Ibidem* 1570 (AM. 7), fol. 104v.

50 *Ibidem* 1505 (AM. 2), fol. 65r.

51 *Ibidem* 1509 (AM. 2), fol. 161r.

52 *Ibidem* 1563 (AM. 5), fol. 151r.

53 *Ibidem*. 1566 (AM. 6), fol. 117r.

54 *Ibidem* 1649 (AM. 20), fol. 221v.

55 *Ibidem* 1695 (AM. 72), fol. 301r.

56 *Ibidem* 1699 (AM. 76), fol. 301r.

57 *Ibidem* 1651 (AM. 22), fol. 138r.

58 *Ibidem* 1729 (AM. 125), fol. 103r.

59 *Ibidem* 1732 (AM. 153), fol. 251r

60 *Ibidem* 1730 (AM. 127), fol. 361r.

61 *Ibidem* 1767 (AM. 223), fol. 145r; 1767 (A. M. 224), fol. 322r.

62 *Ibidem* 1751 (AM. 247), fol. 49r.

63 *Ibidem* 1783 (AM. 253), fol. 255r.

64 *Ibidem* 1731 (AM. 129), fol. 418r; 1732 (AM. 151), fol. 344r; 1747 (AM. 175), fol. 35r; 1795 (AM. 279), fol. 17r; 1795 (AM. 279), fol. 304r.

65 *Ibidem* 1768 (AM. 225), fol. 230r

nombra al regidor José Bruno Becerra para tal fin⁶⁶. En 1744 se propone el arancel de los derechos que han de llevar los contrastes, y se redacta una ordenanza para que las alhajas menudas de oro se labren en ley de 20 quilates⁶⁷. En 1751 se promulga un Real Decreto prohibiendo la entrada en el país de piezas falsas de oro y plata⁶⁸. En 1766 el gremio protesta porque algunos vendedores de quincallería exponían en sus tiendas artículos de plata sin marcar para la venta⁶⁹.

También se nombra por primera vez en este siglo, aunque no sabemos cuando aparece el cargo, al «platero del Hospital Real», que en 1759 era Juan Antonio de la Iglesia⁷⁰. En 1787 se volverá a mencionar el puesto, ocupado por Jacobo Pecul⁷¹.

A principios del siglo XIX contamos con varios memoriales de pretendientes al cargo de fiel contraste: Francisco Reboredo, Juan Antonio Piedra, Gregorio Rodríguez Montenegro y Ángel Castro⁷², aunque finalmente se elige a Jacobo Pecul en 1804⁷³. En 1817 pretenden el cargo Tomás Landeira y José García, y ocupa el cargo Francisco Reboredo⁷⁴. En 1825, se eleva al concejo una queja del platero de Noia, Francisco Crespo, acerca de los que ejercen el oficio sin estar autorizados⁷⁵. Eso demuestra que el control seguía existiendo. Todavía en 1844 se marcaba con regularidad la plata, como manifiesta el informe elevado por Antonio García Candal, contraste desde 1839, sobre las marcas que había destituido⁷⁶.

Ya no contamos en las actas consistoriales con noticias de los plateros de Compostela en la segunda mitad del siglo XIX, al desintegrarse el sistema gremial. Si analizamos un muestreo de las piezas conservadas de plateros santiagueses de esta época, comprobamos que es frecuente, pero no siempre, el seguir usando punzones de artífice. Los punzones de contraste siguen apareciendo sólo en unos pocos ejemplos, junto a la marca de localidad de Santiago, un cáliz con la hostia acompañado o no de la palabra SANTIAGO. En algunas piezas de Ricardo Martínez Costoya, el platero más sobresaliente de la Compostela de final de siglo, aún encontramos estas marcas junto al punzón del contraste, Manuel Aller⁷⁷.

Curioso es el dato que nos ofrece Richard Ford en su libro para viajeros en España de 1855, donde al describir Santiago se refiere a los plateros como un gremio centrado en realizar figurillas y medallones de Santiago para que los peregrinos comprasen de recuerdo. Señala cómo los orífices compostelanos se jactan de conservar sus tiendas sólo en

66 *Ibidem* 1769 (AM. 227), fol. 174r

67 *Ibidem* 1744 (AM. 164), fol. 394r.

68 *Ibidem* 1751 (AM. 185), fol. 152r.

69 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano*, pág. 129.

70 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1759 (AM. 206), fol. 36r.

71 *Ibidem* 1751 (AM. 275), fol. 457r.

72 *Ibidem* 1804 (AM. 298), fol. 301r.

73 *Ibidem* 1804 (AM. 298), fol. 361v.

74 *Ibidem* 1817 (AM. 337), fol. 155r; 1718 (AM. 338), fol. 73v.

75 *Ibidem* 1825 (AM. 365), fol. 263r

76 *Ibidem* 1844 (AM. 399), fol. 33r.

77 A. PÉREZ VARELA, *Vida y obra*, págs. 42-43, 59 y 84-85.

beneficio de los peregrinos, y cómo son exagerados en cuanto a los poderes taumatúrgicos y profilácticos de los talismanes que realizan⁷⁸. Ford nos brinda, desde los ojos de un turista, la desintegración de un gremio especializado cada vez más en el «arte» del *souvenir*.

Las ordenanzas del gremio

Tenemos noticia de cinco ordenanzas realizadas por los plateros. Las que probablemente fuesen las primeras, de 1567, aprobadas por el arzobispo Maximiliano de Austria, establecían el pago de entrada al gremio con dos libras de cera y mil maravedís⁷⁹. Posteriormente sabemos que en 1604 se aprobaron otras ordenanzas, y el mismo siglo, en 1683, unas terceras que señalaban la cuota como de seis libras de cera y un real semanal, posteriormente reducido a 30 reales anuales⁸⁰. En 1746 se redactan unas cuartas ordenanzas en las que se habla de que debían pagar como aprendiz diez libras de cera, y como cofrade 150 reales. Las últimas ordenanzas son las de 1786, que conservamos y que nos dan muchos datos sobre el funcionamiento del gremio a finales del siglo XVIII. Estas vienen a ser la respuesta al susodicho informe pedido por el conde de Aranda en 1771, en un momento en el que la cofradía de San Eloy clamaba por una reforma debido a su irregular funcionamiento. Sabemos, especialmente por el estudio de los pleitos, que las condiciones para ingresar en el gremio y ejercer el oficio eran cada vez más duras y restrictivas, y que en muchos casos eran incumplidas por los propios asociados en un ambiente fuertemente marcado por el hermetismo y el proteccionismo⁸¹.

En 1738 Felipe V había designado a Antonio de Castro Montenegro, marcador real de la ciudad de Mondoñedo, para hacer visitas a todas las platerías del reino, hecho que había encontrado una fuerte oposición por parte del gremio de los plateros compostelanos, quienes a través de su mayordomo, Juan Mateo Aguirre, habían defendido la potestad del fiel contraste de la ciudad, acusando al veedor mindoniense de atender a sus propios intereses⁸². Entre otros episodios, este tipo de sucesos había llevado a los plateros a cerrarse más sobre sí mismos. De hecho es el propio concejo en 1775, y no los artífices, el que solicita la redacción de unas nuevas constituciones ya que era gremio de los plateros «el que conocidamente tiene más que reformar, pues de su mal método resultan inconvenientes y perjuicios visibles»⁸³. Los propios plateros se quejan en la introducción de las ordenanzas que la mala aplicación de las anteriores había resultado en un gasto excesivo de los fondos de la cofradía en pleitos⁸⁴.

78 Richard FORD, *Handbook for travellers in Spain*, Londres: John Murray, 1855, pág. 611.

79 A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ «Cofradías y gremios», 472.

80 Se presentan en consistorio en: AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1683 (AM. 56), fol. 85v.

81 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ «Las ordenanzas de los plateros», pág. 150.

82 *Ibidem*, pág. 129.

83 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1775 (AM. 239), fol. 95.

84 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ «Las ordenanzas de los plateros», pág. 154.

Las ordenanzas de 1786⁸⁵ son redactadas siendo mayordomo Domingo Torreira, por el susodicho y los plateros José Francisco Sánchez, Ángel Antonio Piedra, José Nodar y José de Noboa. Son presentadas el 15 de septiembre, aprobadas por el concejo el 18 de ese mismo mes, y el platero Manuel Rivera pide su ratificación real en 1787⁸⁶. Los mismos plateros dejan constancia de que se trata de unas constituciones que reflejan lo aprobado en 1771 por Carlos III para las platerías de Madrid. La primera ordenanza, que regula los cargos y el funcionamiento interno, adapta las madrileñas al menor número de plateros de Compostela, fija la contribución por abrir tienda –300 reales o 150 para hijos de congregantes–, la cantidad de dinero que han de poseer como aval al abrir una tienda –1.000 ducados o 20.000 reales para extranjeros–, las cuotas a pagar por derecho a examen –48 reales– y el funcionamiento de los tribunales de las pruebas. La segunda sistematiza el protocolo y logística de la función anual a San Eloy. La tercera atiende a las mismas cuestiones en cuanto a la celebración de entierros de cofrades, dependiendo de la jerarquía interna. La cuarta y última, además de establecer cuotas anuales de contribución, supone una novedad de espíritu reformista, como es la de la obligatoriedad a los aprendices de asistir diariamente a la escuela de dibujo de la Real Sociedad Económica⁸⁷.

Las medidas proteccionistas

La admisión o no de trabajadores extranjeros en este sistema es una cuestión interesante. López Ferreiro destaca de los gremios compostelanos su gran aperturismo, contrapuesto a la estructura reguladora del trabajo en países como Alemania y Francia, que aplicaba medidas muy proteccionistas⁸⁸. Dentro de los gremios de Santiago, parece que fueron los plateros los más recelosos a ese supuesto aperturismo, oponiéndose en muchas ocasiones a examinar maestros de fuera de Galicia. En el siglo XVIII se encrujecen las medidas proteccionistas, como podemos observar en sucesos concretos, por ejemplo, aquel en el que el gremio impide al platero Alfonso Pérez que trabaje en la ciudad, ya que pese a ser vecino de Santiago, presentar carta de limpieza de sangre, estar dispuesto a pagar la cuota correspondiente y a realizar la obra maestra de examen, era oriundo de Jaén. La ciudad interviene para dejarle trabajar en espera de la sentencia final de la Audiencia⁸⁹, transparentando así que las relaciones entre estructura gremial y estructura legislativa civil comenzaban a ser tirantes. El gremio tampoco permite que ingresen en la cofradía los artífices portugueses afincados en la ciudad como Luis Ferreira, esgrimiendo el argumento del peligro de los extranjeros en el comercio clandestino de oro y plata con su país⁹⁰, o Antonio da Sousa, a quien el gremio denuncia porque, aunque le habían prohibido ex-

85 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1786 (AM. 261), fol. 474r; 1786 (AM. 261), fol. 529r.

86 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ «Las ordenanzas de los plateros», pág. 152.

87 *Ibidem*, 156.

88 A. LÓPEZ FERREIRO, FUEROS MUNICIPALES, pág. 117.

89 B. BARREIRO MALLÓN «Los gremios compostelanos», pág. 133.

90 *Ibidem*, pág. 134; Y. BARRIOCANAL LÓPEZ *El grabado compostelano*, pág. 130.

presamente vender plata –le habían permitido dedicarse a las labores de clavador de fino oro–, lo estaba haciendo igualmente⁹¹.

Desde el año 1721 se había intentado desde Madrid promover una compañía de comercio en Galicia destinada al tráfico de materias primas y mercancías con la India. Al pedir informe al concejo y a los gremios compostelanos, se contesta rotundamente que no –lo mismo a la segunda tentativa del año siguiente– porque perjudicaría la rentabilidad de la materia prima propia⁹². En este caso concejo y gremios están de acuerdo.

La ciudad interviene en esta burbuja de autolegislación gremial en otras ocasiones. En 1775 incluye en sus ordenanzas municipales la cláusula que impide ejercer un oficio sin superar el examen correspondiente, pero también condiciona esta regla a su supervisión «debido a los abusos introducidos en las constituciones de los gremios», apelando a lo establecido en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* de Campomanes –el Concejo había recibido una copia en 1775–, y velando así por el correcto funcionamiento de las cofradías.

En 1756 se lee en el concejo una carta del intendente general remitiendo copia de la Real Pragmática por la que se prohíbe el comercio de joyas de oro y plata procedentes de provincias extranjeras⁹³. En 1760 se publica en las actas consistoriales una ordenanza que impide la venta en la calle de géneros de todo tipo por individuos forasteros que no tengan tienda pública ni figuren en el gremio de mercaderes⁹⁴. En 1772 se informa al intendente general que la ciudad hace tres visitas anuales a las platerías y que no permiten en ellas ejercer a ningún extranjero⁹⁵. En el siglo XIX continúa activa esta preocupación, como demuestran algunos documentos consistoriales en los que los plateros se quejan de la actuación en la ciudad de plateros cordobeses, a quienes el concejo prohíbe finalmente permanecer en Compostela⁹⁶.

CONCLUSIONES

Los gremios compostelanos jugaron un papel determinante en la historia social de la urbe compostelana desde su nacimiento, y dentro de estos, los plateros fueron uno de los más activos en cuanto a sus relaciones con el concejo y la constante reorganización de su sistema estructural. Formaron parte de la vida activa de la ciudad, participando en las procesiones más importantes del año litúrgico y en las festividades protocolarias, como entradas de arzobispos, victorias militares, exequias o celebraciones relacionadas con los sucesos monárquicos. Todavía estamos faltos de un estudio verdaderamente integral que reconstruya

91 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ *El grabado compostelano*, pág.130.

92 B. BARREIRO MALLÓN «Los gremios compostelanos», pág.135.

93 AHUS. Archivo Municipal. Consistorios. 1756 (AM. 198), fol. 70r.

94 *Ibidem* 1760 (AM. 209), fol. 70r

95 *Ibidem* 1772 (AM. 233), fol. 32r

96 *Ibidem* 1828 (AM. 376), fol. 384v; 1829 (AM. 377), fol. 208v; 1829 (AM. 377), fol. 321v; 1829 (AM. 377), fol. 396v.

exhaustivamente la historia de la cofradía de San Eloy de Santiago de Compostela a lo largo de la historia. Ya que lamentablemente no se han conservado los libros de la misma, es fundamental acudir a las fuentes municipales, todavía muchas por vaciar, para esclarecer todas las cuestiones que tienen que ver con su estructura corporativa, legislación, aspecto económico, aprendizaje, estatus social y papel determinante en la sociedad compostelana.

FUENTES

AHUS. Archivo Municipal. Consistorios: 1505 (AM. 2), fol. 65r; 1508 (AM. 2), fol. 136r; 1509 (AM. 2), fol. 161r; 1563 (AM. 5), fol. 151r; 1566 (AM. 6), fol. 117r; 1567 (AM. 6), fol. 277r; 1570 (AM. 7), fol. 104v; 1649 (AM. 20), fol. 221v; 1651 (AM. 22), fol. 138r; 1683 (AM. 56), fol. 85v; 1695 (AM. 72), fol. 301r; 1699 (AM. 76), fol. 301r; 1718 (AM. 338), fol. 73v; 1729 (AM. 125), fol. 103r; 1730 (AM. 127), fol. 361r; 1731 (AM. 129), fol. 418r; 1732 (AM. 151), fol. 344r; 1732 (AM. 153), fol. 251r; 1744 (AM. 164), fol. 394r; 1747 (AM. 175), fol. 35r; 1751 (AM. 185), fol. 152r; 1756 (AM. 198), fol. 70r; 1759 (AM. 206), fol. 36r; 1760 (AM. 209), fol. 70r; 1767 (AM. 223), fol. 145r; 1767 (AM. 224), fol. 322r; 1768 (AM. 225), fol. 230; 1769 (A. M. 227), fol. 174r; 1772 (AM. 233), fol. 32r; 1775 (AM. 239), fol. 95; 1779 (AM. 247), fol. 49r; 1783 (AM. 253), fol. 255r; 1786 (AM. 261), fol. 474r; 1786 (AM. 261), fol. 529r; 1793 (AM. 275), fol. 457r; 1795 (AM. 279), fol. 17r; 1795 (AM. 279), fol. 304r; 1804 (AM. 298), fols. 301r y 361v; 1817 (AM. 337), fol. 155r; 1825 (AM. 365), fol. 263r; 1828 (AM. 376), fol. 384v; 1829 (AM. 377), fols. 208v, 321v y 396v; 1844 (AM. 399), fol. 33r.

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LA CASTILLA INTERIOR DURANTE EL SIGLO XVI. UNA APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO A TRAVÉS DE LAS CARTAS DE APRENDIZAJE Y DE LOS PLEITOS*

JULIÁN HOYOS ALONSO
Universidad de Burgos

RESUMEN

El presente texto aborda el estudio de la primera etapa de formación del artista en la Castilla del siglo XVI, aquella que precedía al grado de oficial y que normalmente se formalizaba mediante un contrato. Se tratarán cuestiones relativas a la enseñanza del oficio, al trabajo que realizaban los aprendices o al trato que estos recibían. Para ello se han utilizado diferentes textos ya publicados junto con nuevos documentos de archivo.

PALABRAS CLAVE

Aprendiz, Castilla, pintura, escultura, Renacimiento.

ABSTRACT

This text presents the study of the first stage of the artist's formation in 16th-century Castile, the one that preceded the official degree and was normally formalized through a contract. We will address issues related to the teaching of the trade, to the work performed by the apprentices or to the treatment they received. For this, we have used different texts already published together with new archival documents.

KEYWORDS

Apprentice, Castile, Painting, Sculpture, Renaissance.

* Este trabajo se enmarca dentro de la labor investigadora del G.I.R. «Identidad e Intercambios Artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo» (IDINTAR), de la Universidad de Valladolid.

INTRODUCCIÓN

Son numerosos los estudios que se han ocupado de forma íntegra o parcial del periodo de formación en alguno de los oficios que denominamos artísticos¹. Una etapa que precedía al grado de oficial y que se formalizaba mediante un documento jurídico denominado «carta de aprendizaje»². Este texto recogía las obligaciones contraídas por ambas partes, prestando especial atención a las destrezas del oficio que debían asimilar los aprendices.

Pero, esta etapa formativa no estuvo exenta de polémica. Sabemos que el incumplimiento del contrato de aprendizaje fue común por parte de los maestros, muchos de ellos se sirvieron de los jóvenes discípulos, encomendándoles tareas que poco tenían que ver con el oficio artístico lo que desembocó en numerosos pleitos, algunos de ellos conservados en la Real Chancillería de Valladolid, la máxima instancia judicial al norte del Tajo.

LA ELECCIÓN DEL TALLER

El periodo de aprendizaje, que solía durar entre cuatro y cinco años, determinaría el futuro laboral del joven, ya que de la elección del taller, de la enseñanza impartida o del trato recibido dependerían su permanencia en el obrador y la correcta asimilación del oficio asegurándose su porvenir profesional en el marco del gremio. Un ejemplo de elección inadecuada de taller la encontramos en el *Donado Hablador*, un texto literario donde su protagonista, Alonso, se quejaba de que su maestro «era mal pintor, discípulo que había sido de otro peor que él», un hecho que redundaría en un inadecuado aprendizaje del

-
- 1 Begoña ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander: Universidad de Cantabria, 1992; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984; Luis VASALLO TORANZO, *Juan de Anchieta: aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012; Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981; Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002, pp. 29-35.
 - 2 Fernando SARRIÁ ABADÍA, (et. al.), «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, págs. 91-112; María Victoria HERNÁNDEZ DETTONA «Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII», *Príncipe de Viana*. Anejo, n° 11 (1988), págs. 249-256; María Victoria HERNÁNDEZ DETTONA, «El contrato de aprendizaje. Pintores, plateros, bordadores», *Príncipe de Viana*, n° 188 (1989), págs. 493-520. En numerosas publicaciones se recogen contratos de aprendizaje, entre otros: José MARTÍ y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid: Leonardo Miñón, 1901; Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981; Narciso ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922; Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza: siglo XVI*. T. 2, Zaragoza: Tip. La Editorial, 1917.

oficio; así mismo, valoraba «cuánto importaban los buenos maestros, la buena doctrina, la larga experiencia»³.

Existen diferentes razones por las cuales un aprendiz se vinculaba a un taller o a un maestro para iniciar su formación. Por un lado, nos encontramos con la posibilidad de que el muchacho conociese el oficio dentro de la estructura familiar, esto sucede especialmente en el caso de la cantería, por lo que no es habitual encontrarnos con la formalización del proceso de aprendizaje⁴. Juan de Rivas del Río no precisó de ningún tipo de convencionalismo para enseñar el oficio a sus dos hijos, pero sí lo utilizó con Juan de la Lastra⁵. Lo mismo sucede con los cuatro sobrinos de Alonso Pando, quienes sabemos que estaban al servicio de su tío hasta su fallecimiento en 1566, sin que mediase ningún tratado entre ambas partes. En su testamento, Pando encargaba a Juan de la Maza, su aparejador en Fuentes de Nava, la finalización de diversos trabajos que tenía en curso, siempre y cuando fuera en compañía de sus sobrinos, a quienes debía regir y administrar en las obras. En caso de no poder, «así por muerte como por otra causa»⁶, sería Juan de Escalante el encargado de finalizar las construcciones, de nuevo junto a sus familiares, a quienes debía enseñar, administrar y aprovechar en todo lo que pudiese⁷.

En su testamento, Pando también se preocupó de sus aprendices; el maestro pidió a sus sobrinos y a Juan de la Maza «que los recojan y enseñen el oficio queriéndolo ellos»⁸. El treinta de abril de 1566, quince días después del fallecimiento del maestro, Juan de la Maza formalizó el aprendizaje de Pedro Sánchez y de Juan de Carranza «conforme a la escritura que tenya otorgada Alonso de Pando»⁹.

A pesar de los lazos que unían al pintor Gabriel Rosales y a Juan del Águila, tío y sobrino respectivamente, estos sí acordaron la formación del último mediante un contrato de

3 Alonso continúa relatando la escasa capacidad artística de su amo, quien «pintando una imagen de la Purísima Concepción de la Reyna del Cielo, pintándola con todos sus atributos de sol, luna, palma, ciprés, plátano, estrella, fuente y huerto, á cada cosa ponía su rótulo diciendo: «aquesta es palma, esta es estrella, y aquél sol»», Jerónimo de ALCALÁ YAÑEZ DE RIBERA, *Donado hablador, vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, t. II, Madrid: Imprenta de don Mateo Repullés, 1805 (la primera edición de la segunda parte en 1626), págs. 210 y 212.

4 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista*, pág. 17. «Las cuadrillas de canteros del norte peninsular se encontraban fortalecidas por los lazos de parentesco, transmitiéndose el oficio entre los familiares». Begoña ALONSO RUIZ, «La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del «arte de la cantería» a la profesión de arquitecto», en Begoña Alonso Ruiz y Olatz Villanueva Zubizarreta, coords., *Arts et scientia: estudios sobre arquitectos y arquitectura* (s. XIII-XXI), 2008, pág. 64.

5 B. ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería*, pág. 77.

6 Archivo Histórico Provincial de Palencia (en adelante AHPPa), Protocolos, 7084, Ante Francisco de Herrera, fol. 585 (6 de abril de 1566). Publicado parcialmente en Esteban GARCIA CHICO, *Palencia: papeletas de historia y arte*, Palencia: Mazo, 1951, págs. 185-187. Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990, págs. 292-300.

7 AHPPa, Protocolos, 7084, Ante Francisco de Herrera, fol. 585 (6 de abril de 1566).

8 «Ytem mando a Juanito de Carranza y a Juan Sánchez, mis criados y aprendices, que los vistan de sayos e capas de paño de doce reales la vara, y los encargo a mis sobrinos y a Juan de la Maza para que los recojan y enseñen el oficio queriéndolo ellos». *Ibidem*.

9 AHPPa, Protocolos, 3311, Ante Francisco de Herrera, fol. 88v (30 de abril de 1566).

aprendizaje donde se pueden leer las condiciones y cláusulas habituales en este tipo de convenios¹⁰. Además, se trata de un caso curioso que pone de relieve la movilidad de maestros y aprendices, puesto que es un joven palentino que se incorpora a un taller abulense y llegará a trabajar en Córdoba, donde localizamos a Gabriel Rosales en 1575¹¹.

Numerosos aprendices, los más avezados o interesados por alguno de los oficios que denominamos artísticos, procurarían formarse con los maestros más prestigiosos y de mayor calidad. Este es el caso de Juan de Anchieta, al que encontramos en Valladolid a mediados del siglo XVI, en el foco escultórico más floreciente de la Corona de Castilla, donde se hallaban algunos de los talleres más acreditados¹². Sería su hermano Miguel, ensamblador, quien se preocupara por ofrecer a Juan una formación superior a la suya, poniéndole al servicio de Antonio Martínez, a quien en aquel momento se tildaba de buen oficial, sutil, esmerado y sabio¹³. Este escultor se encontraba en el círculo de Inocencio Berruguete, un hecho que pudo determinar la elección del maestro por parte de los Anchieta, ya que sería la mejor manera que encontraron de acercarse a Alonso Berruguete¹⁴. Junto a su maestro, trabajaría en los malogrados sepulcros de Pedro González de León y de su esposa para el hospital de la Madre de Dios en Valladolid, una obra contratada con Inocencio en la que se emplearon diversos oficiales. La ejecución de estas esculturas dio lugar a un pleito, celebrado en 1553, donde se menciona a «antonio martynez, vezino de... medina de Ruyseco»¹⁵, cobrando cada día medio ducado. Asimilando los rudimentos del oficio se encontraría Anchieta, junto a otros muchachos de su misma posición, aquellos a los que se referiría Pedro González cuando declaraba que «Inocencio no empleó más que unos aprendizes a los q no les da cosa alguna syno de comer tan solamente y avn ellos le dan dinero y le sirven de gracia por que les muestre berruguete su tío el oficio»¹⁶.

El prestigio alcanzado por Alonso Berruguete sería determinante para muchos muchachos que querían formarse en el oficio. Su nombre era garantía de éxito, prueba de ello es que se le cita con encomio por numerosos artífices que declararon en el pleito que enfrentó en 1558 a Juan de Juni y a Francisco Giralte a propósito del retablo de Santa María

10 AHPPa, Protocolos, 7090, ante Francisco de Herrera (4 de agosto de 1572).

11 Entre 1575 y 1586 se documenta a Gabriel Rosales trabajando en Córdoba, Palma del Río y Úbeda, ver Arsenio MORENO MENDOZA, «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º. 15 (2002), págs. 95-96; Antonio URQUIZAR HERRERA, *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Universidad de Córdoba, 2001, págs. 80-85.

12 El contrato de aprendizaje de Anchieta se firmó el 26 de octubre de 1551. María José REDONDO CANTERA, «El aprendizaje y los años vallisoletanos de Juan de Anchieta», en M^a Carmen Folgar de la Calle, Ana E. Goy Diz, José Manuel López Vázquez, coords., *Memoria artis: studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2003, pág. 484, nota 22.

13 *Ibidem*, pág. 487.

14 L. VASALLO TORANZO, *Juan de Anchieta*, pág. 37.

15 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 177.

16 *Ibidem*, pág. 176.

la Antigua de Valladolid. Francisco Giralte señaló, entre otros méritos, haber aprendido el oficio con Berruguete¹⁷.

La amistad del tutor con el artista o la proximidad del taller serían, en muchas ocasiones, determinantes para la elección del mismo. Muchas de las cartas de aprendizaje nos muestran a muchachos que eran vecinos de la misma ciudad –o de localidades próximas– en la que se encontraba el taller. Sucede especialmente en ciudades pequeñas y en focos artísticos de entidad menor, como el palentino o el abulense, donde el prestigio del maestro y de su entorno no eran tan determinantes para la selección como en el ámbito vallisoletano¹⁸. La amistad del aprendiz o de su tutor con el artista también favoreció la contratación de los muchachos, Manuel Álvarez no quiso cobrar por enseñar a Medel de Ubago porque le conocía¹⁹.

EL APRENDIZAJE DEL OFICIO

Las cartas de aprendizaje no suelen ser prolijas en datos cuando se refieren al oficio que debe aprender el alumno. Describen de forma somera aquellos conocimientos que se han de adquirir y que forman parte de la profesión. En pintura suelen decir que el maestro «enseñe y demostre el dicho oficio de pintor como es dorar y estofar y pintar y las demás cosas tocantes al dicho oficio y arte sin le encubrir dellas cosa alguna»²⁰, o «aparexar y dorar y estofar y pintar de pincel»²¹. No cabe duda de que esta instrucción debió de ser progresiva, enseñándose primero los rudimentos del dibujo y el dorado, con posterioridad el uso de los colores y, finalmente, a «pintar de pincel»²².

Oficiales en potencia como Juan del Águila, mencionado con anterioridad, aprendería el dibujo mediante la copia obligándose Gabriel Rosales a darle «debuxos en que se exer-

17 *Ibidem*, pág. 171. Miguel de Barreda declaró que «Francisco giralte es de mas cienza y mas fundada que el dho juni porque sabe este testigo quel dho giralte lo deprendió de berruguete», *Ibidem*, pág. 334.

18 Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, «Gremios y pleitos. Comportamientos sociales y laborales restrictivos en la Castilla interior de los siglos XVI-XVIII», *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, n.º. 3, (2016), págs. 39-54. En este estudio se recoge que un 18% de los aprendices urbanos en Valladolid eran de fuera de la localidad aumentando a un 34% en Medina de Rioseco. A pesar de que no se hacen distinciones entre oficios y de que el marco cronológico es más amplio que el aquí estudiado, es útil para valorar la presencia de aprendices forasteros en estos talleres, un porcentaje que aumentaría en los obradores de prestigio.

19 J. M. PARRADO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 394, doc. 16.

20 AHPPa, Protocolos, 6859, ante Francisco González, fol. 709r. (23 de mayo de 1582).

21 AHPPa, Protocolos, 6635, ante Diego Coruña (1578-85), fol. 51r (6 de febrero de 1584).

22 Para algunos artistas del foco vallisoletano, la «pintura de pincel» poco o nada tenía que ver con el dorado y el estofado, que eran actividades propias de los escultores y ensambladores. En 1589, en el pleito por el retablo de la capilla de los Alderete, el pintor Alonso de Hoyos declaraba que «la palabra de pintura y pintar... nunca se entiende ni a entendido entre oficiales que tratan y saben del dho arte mas de tan solamente lo ques de hazer de pintar de pincel colores y en esta palabra e nombre de pintar y pintura no entra ni entiende la talla ni ensanblar ni el estofar ni dorar por questo es de otra arte diferente del pintar y solo es de entender de los escultores y ensanbladores». J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 437.



Fig. 1. Agostino Veneziano (Agostino dei Musi), *Baccio Bandinelli en su estudio sosteniendo una estatuilla de Venus, estudiantes dibujando desde un modelo a la luz de las velas*, 1531, Metropolitan Museum of Art, n. 49.97.144.

citare»²³, lo mismo que pocos años antes había hecho Luis de Villoldo con Hernando de Estébanez²⁴. Alonso Berruguete también iniciaba a sus pupilos en el arte de la pintura a través del dibujo²⁵, les proporcionaba diseños propios que debían copiar y, dependiendo de su ejecución, el paredeño corregía los bocetos. Así lo narró Pedro de Guaza, sobrino y criado del maestro²⁶, en el pleito que le enfrentó con Íñigo de Santiago: «sabe que el dicho Berruguete estando en el obrador, si él veía algunos dibujos que no estaban bien hechos, los enmendaba, así al dicho Jerónimo de Santiago como a los otros oficiales de su casa del dicho Berruguete, porque ellos aprendiesen»²⁷. Durante los años que estuvo al servicio del escultor, el aprendiz se haría con una buena cantidad de dibujos entre los que se encontrarían los suyos propios, otros de su maestro y aquellos que fueron corregidos en el transcurso de su formación. Salvo Pedro Ortiz, que atribuyó los diseños al maestro, ningún testigo supo

determinar la autoría de los bocetos que el muchacho guardaba en una arquilla²⁸.

Es posible que en los obradores hispanos, especialmente en el de Berruguete, también se dibujasen esculturas o fragmentos escultóricos, como sucedía en Italia. Esta práctica se puede advertir a través de los grabados de la Academia de Baccio Bandinelli [Fig. 1], *La práctica de las Artes* de Cornelis Cort a partir de un dibujo de Van der Straet [Fig. 2], o en el

23 AHPPa, Protocolos, 7090, ante Francisco de Herrera, fol. 279r (4 de agosto de 1572).

24 Luis de Villoldo se comprometió a «Darle debuxo en que se exercite», Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 3, Pintores, I*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1946, pág. 105.

25 Es interesante recordar que durante el periodo formativo italiano, Alonso Berruguete aparece copiando el cartón de la *Batalla de Cascina*, obra de Miguel Ángel, junto a otros célebres artistas. Giorgio VASARI, *Vida de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, Buenos Aires, 1945, págs. 280-281.

26 Debemos tener en cuenta que los aprendices y oficiales que formaban parte del taller del maestro aparecen mencionados en numerosos textos como criados, no sólo por estar al servicio de este, sino también por el sentido etimológico del término, aquel que hace referencia a la educación, alimento y crianza, J. M. PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos*, pág. 67.

27 Alonso de Valpuesta declaró que Jerónimo de Santiago aprendió a dibujar «de muestras que el dicho Berruguete le dio», Jesús MAZARIEGOS PAJARES, «Alonso Berruguete, pintor», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pág. 119. El litigio se dio a conocer en Narciso ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, págs. 24-26. En el presente texto se citará el artículo de Mazariegos ya que transcribe la mayor parte del pleito.

28 *Ibidem*, págs. 117-18.

de Odoardo Fialetti para *Il vero modo et ordine per dissegñar tutte le parti et membra del corpo humano*.

La madera de los talleres escultóricos también sirvió de soporte para ejercitarse en el dibujo, especialmente el reverso de relieves y frisos sobre los que los aprendices realizarían «rasguños». Se han descubierto dibujos de este tipo en retablos como el de la Mejorada de Berruguete o el de Villacidaler (Palencia), relacionado con Inocencio Berruguete²⁹.

El siguiente paso de la formación tendría que ver con el uso de los colores. Pablos Ortiz escuchó decir a Jerónimo de Santiago «que por saber ben el dicho oficio, que el dicho Berruguete le había puesto en las colores, y así mismo este testigo le vio hacer en el dicho tiempo una tablilla de colores»³⁰. Es probable que con este término se refiera a ciertas prácticas que permitirían a los neófitos familiarizarse con los pigmentos y con las gamas cromáticas³¹. El aprendizaje finalizaría cuando el muchacho estuviera capacitado para realizar una pintura donde pusiera en práctica los conocimientos adquiridos.

Tan sólo un documento, de gran interés para conocer la instrucción de los aprendices en los talleres, nos detalla el proceso y periodización para la asimilación del oficio de pintor, en él Alonso de Espinosa se comprometía a enseñar el oficio a Hernando abad de la siguiente manera:

«...en los dos años primeros le ha de deprender y el a uso de enseñar a dorar y dibujar, y en los otros dos años adelante a estofar e iluminar, y en el postrero año a pintar al olio cualquier cosa que se le ofrezca y en fin de los dichos cinco años ha de saber y entender el dicho oficio y arte enteramente a vita de oficiales del dicho oficio y de manera que puedan ganar en casa de otro oficial del encada un mes quatro ducados...»³².

La ausencia de datos sobre la enseñanza de la labor escultórica no difiere del resto de las artes, y son de nuevo los contratos de aprendizaje los que nos aportan los pocos datos que conocemos sobre las obligaciones contraídas por el maestro en este sentido. En el foco palentino destacamos el compromiso adquirido por el entallador Juan Ortiz Fernández, quien instruiría a Juan Navarro en «las cinco órdenes de arquitectura, las cuales ha de entender bien, y más le ha de enseñar la obra de una custodia y retablo que lo sepa hacer»³³.



Fig. 2. Cornelis Cort a partir de un dibujo de Van der Straet, *La práctica de las Artes*, 1573, Museo Nacional del Prado, n. G02975.

29 J. M. PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos*, págs. 70-71. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Nuevos dibujos de Alonso Berruguete», *BSAA*, 47 (1981), págs. 444-446.

30 J. MAZARIEGOS, «Alonso Berruguete», pág. 119.

31 LUIS VASALLO TORANZO, «El escultor Manuel Álvarez de la Peña», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89 (1999), pág. 105.

32 AHPPa, Protocolos, 6859, ante Francisco González. fol. 709r.

33 J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 418, doc. 51. El contrato se limitaba a un año y se enseñarían cuestiones técnicas y no artísticas relativas al ensamblaje, J. M. PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos*, pág. 35.

Este documento es una excepción, ya que lo más habitual es que nos encontremos con textos en los que maestros como Manuel Álvarez darían «lecciones prácticas en el arte de la imaginaria»³⁴, sin determinar en qué consistirían estas enseñanzas, o el caso extremo del entallador Marcos de Antezana, que mostraría a Juan de Medina «lo que el quisiere aprender»³⁵, dejando la responsabilidad del aprendizaje en manos del alumno y no del maestro.

A pesar de que en ámbitos artísticos como el palentino se diferenciaban claramente las actividades pictóricas de las escultóricas, como se puede apreciar en los textos extractados, no sucedía lo mismo en el foco vallisoletano. En la ciudad del Pisuerga existía una permeabilidad de las artes, especialmente en los principales talleres escultóricos, que les permitían contratar y hacer frente a obras que combinaran sendas actividades. Del obrador de Alonso Berruguete salían pinturas y esculturas, enseñando el oficio de ambas artes, lo mismo sucedería con Gaspar Becerra o, a diferente nivel, con el entallador Bartolomé Hernández³⁶.

En esta misma línea podemos constatar como los aprendices que entraron en el taller de Juan de Juni recibirían una enseñanza que combinaba la instrucción en el dibujo seguida de la práctica escultórica. En 1557, el francés firmó un acuerdo para enseñar el oficio a San Juan de Ybarguen, vecino de la villa de Ugarte, quién debía aportar «las herramientas y papel que ubyere menester para el dibujo de la dha arte y para labrar para su estudio»³⁷. Es probable que se iniciaran en el oficio escultórico realizando modelos en barro y madera, en el inventario post mortem de los bienes del maestro se hallaron «...60 piezas de figuras p.^a xros y p.^a otros santos de madera por acabar e quebrados echos por aprendizes que no tienen valor»³⁸.

De la misma manera que la pintura y la escultura, el ejercicio de la cantería se aprendería mediante la práctica y se basaría en los conocimientos y experiencia del maestro. Alonso Pando se comprometía a enseñar y mostrar su trabajo a Pedro Sánchez durante cuatro años, aportando «todo lo que en él se requiere, y en todo el dicho tiempo me avéis de poner al uso y exercicio del dicho oficio para que yo lo aprenda»³⁹. Es curioso ver como el aprendizaje del oficio también se ligaba a la construcción de diferentes edificios, especialmente de los catedralicios, puesto que entre las obligaciones del maestro se encontraba la de tener consigo discípulos. En 1511, en la catedral de Oviedo, se dice que es obligación del maestro tener dos criados aprendices «como los acostumbran tener los otros maestros de iglesias e otras cathedrales»⁴⁰.

34 J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 394, doc. 16.

35 AHPPa, Protocolos, 10567, ante Llorente Sánchez de Colmenares, fol. 568r (26 de julio de 1578).

36 Bartolomé Hernández se pronunció sobre este asunto en el pleito por el retablo de la capilla de los Alderete en la iglesia de san Antolín de Tordesillas (Valladolid), J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 433.

37 María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «Datos para la biografía de Juan de Juni», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 57 (1991), pág. 340.

38 *Ibidem*, pág. 339.

39 AHPPa, Protocolos, 3307, Ante Juan Herrero, s/f (21 de noviembre de 1565).

40 Begoña ALONSO RUIZ, «El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo xv», *Anales de historia del arte*, Extra 1 (2012), pág. 236 Se suceden los ejemplos a lo largo del siglo xv en Segovia, Burgos o Toledo. B. ALONSO RUIZ, «La formación», p. 64, nota 11.

Junto a este aprendizaje mecánico y empírico, el más común como se desprende de las lecturas de las cartas de aprendizaje, existía una enseñanza superior o de mayor calidad basada en principios teóricos, como ha destacado Marías⁴¹.

ASPECTOS ECONÓMICOS DE LA FORMACIÓN

En numerosos contratos podemos leer como el maestro recibiría una remuneración económica por enseñar al joven, que su valor perdería si el muchacho se escapaba y no volvía al taller e incluso si fallecía pasado el primer año⁴².

Durante los cuatro años que duraría el aprendizaje de Pablo Villarte, su padre se obligaba a dar y pagar a Mateo Lancrín «todo el vestido y calzado que obiere menester durante el dho tiempo sin que vos esteis obligado a le dar cosa alguna del dicho bestuario... mas os daré ocho ducados que valen tres mil maravedíes»⁴³. En el aprendizaje de Juan del Águila se compartirían los gastos de indumentaria, su padre se encargaría los dos primeros años de «dar el vestido necesario que obiere menester...», los otros dos postreros años de los quatro sobredichos le habéis de vestir y calçar vos el dicho Gabriel de Rosales»⁴⁴. En este último caso se siguió un criterio lógico, su padre se encargaría de los primeros años que eran los más gravosos para el maestro, y los últimos, los más productivos, el gasto recaería en la otra parte.

En los talleres más prestigiosos los aprendices debían pagar sumas más elevadas, Pablos Ortiz, criado de Berruguete, dijo que además de hacer todo lo que le mandaban «pagan treinta y ocho ducados porque le muestre el dicho oficio»⁴⁵, casi cinco veces más de lo que costaba el aprendizaje en el taller de Lancrín (ocho ducados). Juni recibía la cantidad de veinticuatro ducados y Manuel Álvarez «solía cobrar» veinte ducados por enseñar el oficio⁴⁶.

Una de las partes más importantes del acuerdo es la que tenía que ver permanencia del joven en el taller durante el tiempo que ambas partes acordasen. Mediante una serie

41 Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989, págs. 455-456. L. VASALLO TORANZO, *El escultor Manuel Álvarez*, págs. 102-104, B. ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería*, págs. 78-79.

42 «si el muchacho se os fuere y ausentare os le traremos cada vez que se os fuere hasta acabar de cumplir los dichos cinco años y os pagaremos todo lo que de vuestra hazienda os oviere llevado. Salvo que si dios fuere servido de llevar al dicho pedro santos dentro del primer año de su muerte natural pagándoos lo que el dicho muchacho oviere comido tasado por dos personas nombradas por ambas partes seais obligado a volver mas lo que sobrare de los dichos diez ducados que obieres recibido. E si después de pasado el dicho primer año deste concierto se fuere el dicho muchacho e aunke no vaya pasado el dicho primer año no seays obligado a volveros cosa alguna de los dichos diez ducados», AHPPa, Protocolos, 7096, ante Francisco de Herrera, fol. 191v. (13 de julio de 1578).

43 AHPPa, Protocolos, 7095, ante Francisco de Herrera, fol. 40r, (3 de febrero de 1577), citado en: J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 442, doc. 61.

44 AHPPa, Protocolos, 7090, ante Francisco de Herrera, fol. 279r. (4 de agosto de 1572).

45 J. MAZARIEGOS, «Alonso Berruguete», pág. 120.

46 J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 394.

de cláusulas, el tutor se obligaba a devolver al aprendiz en caso de que este se marchara del taller, a pagar por cada uno de los días de su ausencia o a perder el dinero pagado por su formación. Alonso del Águila⁴⁷ se comprometía a que si su hijo «se fuere y ausentare, os le trayré todas las vezes que lo hiziere/ y se fuere hasta tanto que acabe de servir el dicho tiempo y os pagaré todo lo que os oviere llevado y tomado»⁴⁸. El pintor Fernando de Medina introdujo una novedad con respecto a otros acuerdos: obligó a que, en caso de ausencia, Bautista Rodríguez fuera devuelto a su servicio, «e si no se le truxere y volviere, que por el tiempo que estuviere absente y el dexare de servir le dará otro aprendiz pagado a su costa que sepa y entienda en el dicho oficio otro tanto como sabía el dicho bautista rodríguez el día que se fuere»⁴⁹.

Cuando Alonso de Espinosa se comprometió a enseñar el oficio pictórico a Hernando Abad introdujo una cláusula que le asegurase los beneficios, con independencia de su permanencia en el taller. Si el aprendiz se iba dentro de los cuatro primeros años de formación, su progenitor perdería los doscientos reales que debía pagarle por este asunto, y que si lo hiciera en el

«postrero deste concierto... pagare por todo el año postrero al dicho Alonso de espinosa cien reales de plata por razón que es el dicho postrero año el dicho Alonso de espinosa se había de aprovechar de lo que el dicho Hernando abad sabía y tendía deprendido en el dicho oficio y arte»⁵⁰.

El temor a que los jóvenes abandonaran el taller llevaba a los maestros a idear otras fórmulas que impidieran este hecho. Por ello, en ocasiones el aprendizaje comenzaba con anterioridad a la firma del contrato, un acuerdo verbal que el maestro podía romper sin temor a ser demandado y, una vez firmado el acuerdo, se aseguraba de que el alumno permaneciera en el taller durante sus años más productivos, los últimos, como se señala en algunas cartas de aprendizaje anteriormente vistas. La famosa frase de Alonso Berruguete: «vale tanto el año postrero de tres años, como los primeros, y aún más»⁵¹, resume el valor del aprendiz a esas alturas.

Manuel Álvarez se aseguró la permanencia de Medel de Ubago en el taller durante la última etapa de su formación, legalizaron únicamente la tercera parte del periodo, un año y cinco meses, y si se ausentara se comprometía «a servir al maestro de nuevo todo el tiempo»⁵².

Aunque lo habitual es que los maestros recibieran cierta cantidad de dinero por la formación del joven, parece que en algunos casos los aprendices pudieron cobrar pequeñas cantidades de dinero por los servicios prestados, especialmente en los últimos años de su formación, una vez adquiridas ciertas destrezas. En una de las preguntas que se hizo a los testigos del pleito que enfrentó a Berruguete con Íñigo de Santiago se dice «que según los

47 Inventario de bienes en Esteban GARCÍA CHICO, *Papeletas de historia y arte, Valladolid*, 1958, doc. 13, págs. 123-125.

48 AHPPa, Protocolos, 7090, ante Francisco de Herrera, fols. 279r-279v. (4 de agosto de 1572).

49 AHPPa, Protocolos, 6859, ante Francisco González, fol. 17v (24 de febrero de 1580).

50 AHPPa, Protocolos, 6859, ante Francisco González, fol. 709v. (23 de mayo de 1582).

51 N. ALONSO CORTES, *Datos para la biografía*, pág. 25.

52 J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 394.

servicios del dicho Jerónimo de Santiago al dicho Alonso Berruguete todo el tiempo de dos años y más y su habilidad y diligencia y manera de servir merecía y mereció cada un mes, todo el dicho tiempo, un ducado de oro justamente». Berruguete negó que el aprendiz mereciera ninguna remuneración por su trabajo, al contrario, «teniendo mostrado el dicho oficio al dicho Jerónimo de Santiago... se había de servir de él»⁵³. A pesar de lo dicho por el maestro, uno de los testigos respondió que el joven «merece cada mes...ocho reales justamente...porque otros mozos de su manera también los merecen y ganan»⁵⁴.

La situación que narra este testigo, aunque no podamos calificarla como corriente, si podemos constatar que se produjo en algún otro caso. Es conocido el litigio que en 1508 sostuvieron Felipe Bigarny y Diego de Siloe como consecuencia del impago de unos setenta ducados de oro por «ciertas obras de su oficio quel dicho Diego de Siloe le avía hecho al dicho maestre Felipe»⁵⁵. De la sentencia dada por la Real Chancillería vallisoletana se deduce que en torno a 1505 Siloe había firmado un contrato de aprendizaje «porque [Bigarny] le enseñase el oficio de imaginero», la formación duraría cuatro años y suponemos que contendría las condiciones y cláusulas habituales en este tipo de acuerdos. En este caso, Siloe repitió el proceder de otros aprendices, dejando al maestro antes de que finalizase el periodo de formación, la diferencia reside en que no fue por el trato recibido ni por ocuparse de tareas alejadas del oficio de escultor, sino por la deuda a la que hemos aludido con anterioridad.

Es muy probable que cuando Siloe firmó el contrato ya tuviera un alto grado de formación, seguramente aprendido con su padre, como se desprende de las labores de talla que se le adjudicaron en la sillería del coro de la catedral burgalesa. Intuimos, por tanto, que este acuerdo legalizaría la presencia de Siloe en el taller, y que ocultaría la verdadera relación entre ambos, más cercana a la existente entre un maestro y un oficial que a la de un aprendiz y un maestro⁵⁶.

EL APRENDIZ EN EL TALLER: ACTIVIDADES Y TRATO RECIBIDO

Los aprendices, en muchos casos, servían al maestro en todas aquellas tareas que se les solicitaban, tanto en las mecánicas, relacionadas con las artes que asimilaban, como en las domésticas. En el contrato de aprendizaje con Mateo Lancrín, Pablo Villarte se obligaba a «seruir en todas las cosas que le mandares y así sean onestas e posibles de hazer y especialmente en el vuestro oficio de ensamblador»⁵⁷.

53 J. MAZARIEGOS, «Alonso Berruguete», pág. 115.

54 *Ibidem*, pág. 116.

55 José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO, «Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny», *Locus amoenus*, 5 (2000), pág. 113.

56 Ver María José REDONDO CANTERA, «El enfrentamiento entre Siloe y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos», en Pierluigi Leone de Castris, coord., *Sculture e intagli lignei ra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Nápoles, 2015, pág. 25.

57 AHPPa, Protocolos, 7095, ante Francisco de Herrera, fol. 40r, (3 de febrero de 1577). Citado en: J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete*, pág. 422, doc. n. 61.

Cuando asistiesen al maestro en el taller, se encargarían de los actos más serviles de las artes, en su mayor parte relacionados con la preparación de la obra posterior. Los aprendices de escultura trabajarían los bloques de madera mediante el «rebotado»⁵⁸, con el fin de igualar los módulos, dejándolos preparados para el «desbastado»⁵⁹. Los aprendices de pintura trabajarían los lienzos, tablas, colores...etc. En el taller de Alonso Berruguete, Francisco de Dueñas vio a «Jerónimo entender en cosas del dicho oficio de pintor y moler colores y otros materiales»⁶⁰. En *El donado hablador*, Alonso, su protagonista, narra en primera persona las primeras tareas que debió realizar cuando comenzó su formación en el taller de un pintor de Toro: «híceme una gran olla de cola para unos lienzos; aparegí los pinceles; molí unas colores; saqué azeite de espliego de nueces y linueso, bien como si ya estuviera metido en la obra, prometiéndome dentro de poco tiempo haber de ser un Geugis»⁶¹. Estas actividades desempeñadas por los aprendices se muestra en algunos grabados.

En la causa que enfrentó al pintor Benito Rabuyate con Pedro Téllez de Girón, Duque de Osuna, se dice que el artista «partió de Vallid para peñafiel llevando consigo una carga de lienzos, de pinturas y tablas y aparejos para pintar, e al dho Ju.º Diaz oficial de pintor para que le ayudase... e, ansimismo..., los dhos aprendizes para que sirviesen y diesesen rrecado»⁶².

El pleito que sostuvo Alonso Berruguete con Íñigo de Santiago aporta muchos datos sobre las labores que debía realizar un aprendiz en la casa de un maestro, especialmente en sus primeros años. Una de las preguntas realizadas en el proceso dice:

«Yten si saben que cada y quando que algún aprendiz entra con algún maestro para aprender el dicho oficio de pintor, el tal aprendiz sirve al dicho maestro en todas las cosas que le manda sin distinción alguna y el tal aprendiz es obligado a lo hacer y así es costumbre entre maestros y aprendices del dicho oficio y aún de otros oficios»⁶³.

Los testigos afirmaron como cierto y comúnmente aceptado lo contenido en esa pregunta. Francisco de Dueñas, criado del artista, añadió «que el dicho Berruguete siempre recibe a los criados que tome con condición que le sirvan de todo lo que él les mandase»⁶⁴. Con anterioridad, varios testimonios afirmaron que Berruguete no podía enseñar el oficio al muchacho porque estaba ocupado en tareas que nada tenían que ver con el aprendizaje de la pintura, sirviéndose de él como «mozo de espuelas ...andar caminos y en todo lo que le ha mandado en la labor y edificio que el dicho Berruguete le ha hecho en su casa ... subiendo cantos, madera, teja y otros materiales y ayudando a los yeseros que trabajaban en su casa y esto por tiempo y espacio de los dichos dos años y más»⁶⁵.

58 M. ABIZANDA, *Documentos*, pág. 152.

59 *Ibidem*, pág. 148.

60 J. MAZARIEGOS, «Alonso Berruguete», pág. 123.

61 J. de ALCALÁ, *El Donado hablador*, pág. 209.

62 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 449, en el pleito declaró «geronimo garcia -de 15 años- a sido criado aprendiz del dho Benedito... fue uno de los... que llebo consigo a Peñafiel», *Ibid.*

63 J. MAZARIEGOS, «Alonso Berruguete», pág. 119.

64 *Ibidem*, pág. 120.

65 *Ibidem*, pág. 113.

La aparición en estos contratos de términos como «trato honesto» y «vida razonable», en referencia al cuidado que debía recibir el aprendiz dentro del taller, así como de una serie de cláusulas en las que se recogían las consecuencias que debía afrontar el joven en caso de huida, nos hacen pensar que las situaciones vejatorias y la posterior marcha del aprendiz no serían ocasionales en los talleres. Como bien ha señalado Vasallo, la escasez de pleitos que nos han llegado por incumplimiento del contrato es debida, fundamentalmente, a que estos se resolverían por la justicia local, no porque estas situaciones fueran poco comunes⁶⁶.

Es llamativo el caso que enfrentó al entallador Sebastián de Artabe con el joven Sebastián de Castillo, un aprendiz que abandonó la casa de su maestro porque apenas le daba de comer, además de quitarle el poco dinero que su madre le mandaba para su sustento⁶⁷. Otros artistas, como Miguel de Ureta, empleaban a sus pupilos en el campo, cuidando animales, cuando escaseaban los encargos⁶⁸. La lista de casos que enfrentaron a ambas partes por trato vejatorio recibido y por ausencia de enseñanza del oficio es extensa, y en la mayor parte de los casos ambas cuestiones van unidas.

Para finalizar, destacaremos el caso que enfrentó al pintor Alonso de Herrera y al joven Lorenzo Carlos de Urbino. El curador de este último, Pedro Muñoz, reclamó al maestro los seiscientos reales que le pagó porque enseñase el oficio al muchacho, ya que le había tenido de criado en su casa sin enseñarle nada. El tutor aludió a los «mas de dos años sirviéndole de todo lo necesario que podía serbir cualquier mozo de servicio sin le haber enseñado cosa alguna del dicho su oficio, y el dicho su menor, por los malos tratamientos quel dicho Alonso de herrera en su casa le acian, se abia ido y ausentado»⁶⁹. Herrera negó la acusación, diciendo que le empleó en cosas de su oficio, y «en cosas que siempre y de ordinario se empleaban los aprendices»⁷⁰, una frase recurrente y ambigua que aparece en numerosos litigios y en la que cabe cualquier actividad y trato. Además, el pintor se amparó en el contrato firmado, por el cual aún le faltaban cuatro años por cumplir y «la parte contraria estaba obligado a buscarle y entregarle a su arte el dicho aprendiz y no se le entregando a pagarle las costas y daños lo demás por la escritura estaba obligado y ansí lo pedía»⁷¹, y repitió otra frase ya dicha por los maestros, que «le fue de mucha costa tenerle y agora que le solia ser de provecho se le abía ido».

66 L. VASALLO TORANZO, «El escultor Manuel Álvarez», pág. 86.

67 *Ibidem*, págs. 85 y 96.

68 *Ibidem*, pág. 97.

69 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Registro de ejecutorias, caja 1650.0015, s/ fol.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*.

LA HABILIDAD DE TRAZAR: LA FIGURA DEL VEEDOR DE OBRAS ECLESIAÍSTICAS DEL OBISPADO DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVI*

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El estudio analiza la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI a través de la actividad profesional de Juan de Villarreal (1517-1584) y Miguel de Altuna (1549-1601). Cargo que conllevaba supervisar la correcta ejecución de los proyectos arquitectónicos dependientes de la Iglesia a través de sus informes y tasaciones, proporcionando la traza y condicionado de los mismos, lo que denota su conocimiento de la tratadística arquitectónica y formación en el diseño gráfico.

PALABRAS CLAVE

Veedor de obras eclesiásticas, trazas, dibujos arquitectónicos, siglo XVI, Navarra

ABSTRACT

The study analyzes the figure of the supervisor of ecclesiastic works of the bishopric of Pamplona in the 16th century through the professional activity of Juan de Villarreal (1517-1584) and Miguel de Altuna (1549-1601). Position that implies supervising the correct implementation of the architectural projects dependent on the Church through their reports and appraisals, providing the trace and conditions of the same, which denotes its knowledge of the architectural treatises and training in graphic design.

KEYWORDS

Supervisor of ecclesiastic works, designs, architectural drawings, XVI century, Navarre

* Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D *Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y Catalogación* (ref. HAR2014-54281-P).

EL DESEMPEÑO DEL OFICIO

El veedor de obras eclesiásticas fue un profesional del mundo de las artes al servicio de la Iglesia, del que hay constancia documental en la diócesis de Pamplona a partir de la década de 1560, puesto que fue desempeñado por los maestros más cualificados que trabajaron en suelo navarro. Esta figura quedó fijada en las *Constituciones Sinodales* compiladas por el prelado Bernardo de Rojas y Sandoval, impresas en 1591, en el libro tercero *De Ecclesiis Aedificandis*, que recoge una normativa precisa sobre el procedimiento a seguir en la contratación de las obras, en cuyo capítulo quinto se expresa:

Cosa muy necessaria es, que en cada Obispado aya personas expertas, y Christianas, que vean, reconozcan, y entiendan, si las obras, que en las yglesias se hazen, van segun la traça, y condiciones, con que se tomaron, y si van fixas, o faltas. Y assi conviene que en ciertos tiempos las visiten. Y porque podria succeder que los veedores, a quien se comete la dicha visita de obras, fuessen mas vezes, que convenia, y hiziesen gastos excesivos a las yglessias, o se empachassen en ver obras, que no fuessen de su arte, y facultad, de lo qual se recreceria daño a las yglesias S.S.A. estatuymos, y ordenamos, que de aqui adelante el que fuere veedor de nuestras obras, no pueda visitar ninguna obra en nuestro Obispado, que no sea de su facultad, y arte, y esto con nuestra expresa licencia, o de nuestro Vicario general: y no pueda visitar las de su propia voluntad, sino embiado, como dicho es, y por cada dia que se occupare, lleve de salario quinze reales, y no otra comida, ni cosa alguna: y si le dieren de comer lleve diez reales, y sea a arbitrio de la yglesia, y de la parte, dar lo uno, o lo otro. Las vezes que fuere en virtud del contracto, y condiciones echas por el maestro, a ver si cumple con ellas, y el tassar sea a costa de tal maestro official, que haze la obra salvo si otra cosa entre la iglesia, y official estuviere estipulado, que aquello se guarde. Y mandamos que el dicho veedor de obras no pueda tomar obra ninguna en nuestro Obispado, so pena de privacion de su officio de Veedor, sin nuestra licencia¹.

Tal y como dicta la normativa, que recoge una praxis existente desde décadas atrás, el ejercicio del veedor en el ámbito arquitectónico requería elaborar la traza y aprobar planes para cualquier fábrica dependiente del obispado, como parroquias, sacristías, campanarios, ermitas, cementerios o casas abaciales y vicariales, visitar las obras antes, durante y tras su finalización para asegurarse de la buena ejecución y conclusión de las mismas de acuerdo al contrato establecido, emitir informes, tasar los trabajos realizados por los maestros y comparecer para dar su opinión experta en los numerosos pleitos que interponían los artistas ante la curia eclesiástica cuando surgía algún inconveniente, siempre que fuese requerido para ello.

El veedor supervisaría las fábricas ocasionalmente de acuerdo con la licencia del ordinario, aunque no con tal frecuencia que provocara excesivos gastos a las primicias, ni inspeccionando labores que no fueran de su arte y facultad. Por su trabajo se le asignó un salario de 15 reales diarios, sin comida ni otro beneficio, y en caso de proporcionarle comida, su dieta quedaba reducida a 10 reales, remuneración que abonarían entre la parte contratante y el artista responsable de la fábrica. En caso de que el artífice de la obra exigiese la presencia del veedor para certificar el cumplimiento de las condiciones del

1 Bernardo de ROJAS Y SANDOVAL, *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona: Tomás de Porralis, 1591, fols. 123v-124r.

contrato o tasar el trabajo terminado, los costos correrían a su costa, si no se había previsto otra forma.

El marco geográfico de actuación del veedor comprendía aquellas localidades que desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica dependían de la diócesis de Pamplona, por tanto, no sólo la mayor parte de los territorios navarros, a excepción de los pertenecientes a la merindad de Tudela (con algunas excepciones como Arguedas, Cadreita, Valtierra y Villafranca), sino también gran parte de la provincia de Guipúzcoa, la Valdonsella y las Cinco Villas de Aragón². Sin embargo, en otros obispados, como el de Tarazona, con competencia sobre la casi totalidad de las localidades de la Ribera navarra, el de Calahorra-La Calzada, con jurisdicción en importantes núcleos de población como Viana y la comarca occidental fronteriza con La Rioja, o el de Zaragoza³, del que dependía la población navarra de Cortes, la presencia del veedor ni tan siquiera se ha llegado a documentar, no quedando constancia alguna de su intervención, por lo que de haber existido esta figura no tuvo la importancia que alcanzó en la diócesis pamplonesa. En cambio, dicho cargo también existió en otros obispados peninsulares, como el de Burgos, como reflejan las *Constituciones Sinodales* que el prelado Francisco Pacheco ordenó redactar en 1575⁴.

El primer veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés del que hay constancia documental es Juan de Villarreal (1517-1584), natural de Villarreal (Guipúzcoa), quehacer profesional que desempeñó de manera vitalicia, desde al menos 1563 hasta su fallecimiento en septiembre de 1584⁵. Una de las figuras más polifacéticas y de referencia en la órbita de las artes en la Navarra de la segunda mitad del siglo XVI, cuyo contacto con el mundo de la construcción no fue endogámico, como ocurría con la mayor parte de los artistas del momento, sino por un lado, a través de la carrera de armas, calificándose artillero en algunos trabajos, lo que denota su conocimiento en el ámbito de las obras de ingeniería y arquitectura militar, como revela la traza que dibujó con el puente de Asiáin⁶ y, por otro, a través de su formación en el diseño. De hecho, la primera obra que Villarreal ejecutó en territorio navarro, la portada del hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona (hoy Museo de Navarra) en 1556, bajo el mecenazgo del arcediano de la Talla de la catedral Remiro de Goñi⁷, está ligada al mundo de los entalladores y dibujantes,

2 José GOÑI GAZTAMBIDE, «Diócesis de Pamplona», *Príncipe de Viana, Homenaje a José Goñi Gaztambide*, 245 (2008), pág. 547.

3 JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Turo-lenses, 2005, pág. 92.

4 CELESTINA LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda 1590-1638*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007, págs. 170-173. Los primeros maestros que ocuparon el cargo de veedor fueron Juan de la Puente (1568-1585), Juan González de Sisniega (1603-1611) y Juan de Naveda (1613-1629).

5 Sobre este artífice, véase MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA, «Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 221 (2000), págs. 617-654.

6 Archivo General de Navarra (en adelante AGN), Cartografía, n.º. 22.

7 PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI y RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA, «Arquitectura civil en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco», en *Ibaiak eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*, 8, San Sebastián: Etor, 1991, pág. 220.

confirmando una vez más, como recuerda Marías⁸, que el diseño es una de las vías de acceso en la carrera hacia la arquitectura de los mejores artífices de nuestro siglo XVI. En la labra de la portada pétrea Villarreal hizo gala de un saber y componer basado en la tratadística arquitectónica, como reflejan los estípites antropomorfos que la embellecen, inspirados en las portadas del *Tercero y Cuarto de Architectura* de Sebastiano Serlio de la edición castellana de 1552⁹ [Fig. 1], conocimiento que fue definitivo a la hora de introducirse con fuerza en los círculos eclesiásticos navarros.

Además de proporcionar la traza para acometer las intervenciones arquitectónicas en los edificios dependientes del obispado, cuestión a la que se aludirá más adelante, otra de las tareas que correspondía al veedor de obras eclesiásticas, una vez concluidas las fábricas, era comprobar si habían sido realizadas correctamente y tasarlas. En algún caso, Villarreal estimó obras en compañía de algunos de los artistas más relevantes que estaban trabajando en el territorio navarro, como el genovés Juan Luis de Musante, maestro mayor de obras reales al servicio de Felipe II¹⁰, con quien tasó, junto con Juan de Marrubiza y Juan de Guarralas, en diciembre de 1576, maestros elegidos «entre los oficiales mas nombrados, acreditados de ciencia y conçiencia que ay en estos reynos de Navarra y Aragon», el trabajo realizado por Juan de Ancheta en el monasterio de Leyre entre 1567 y 1572¹¹.

De acuerdo con la normativa de las *Constituciones Sinodales* de 1591, los informes y reconocimientos del veedor se limitaban exclusivamente al arte en el que quedaba demostrada su pericia, aunque en la mayor parte de los obispados no hubo sino uno para las diferentes disciplinas artísticas, como en el caso del arzobispado de Burgos¹². Así, durante los años en los que Villarreal desempeñó el oficio, intervino en cuestiones relativas tanto al ámbito de la cantería, albañilería y retablos, expresando en 1565 que él era artífice «que entiende el



Fig. 1. A) Portada del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona (actual Museo de Navarra); b) Sebastiano Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* (Toledo, 1552). Portada.

-
- 8 Fernando MARÍAS, «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia*, 48 (1979), pág. 202.
- 9 M^a J. TARIFA CASTILLA, «Juan de Villarreal», págs. 647-649. *Idem*, «La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI», *VII Congreso General de Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, 253 (2011), págs. 471-472.
- 10 M^a J. TARIFA CASTILLA, «Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona», *Artígrama*, 26 (2011), págs. 583-602.
- 11 M^a J. TARIFA CASTILLA, «El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o 3, *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*, Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, págs. 606, 610-611.
- 12 C. LOSADA VAREA, *La arquitectura*, pág. 170.

arte de cantería y de yeseros y otras artes como es notorio a los que tienen noticia del»¹³. De hecho, la primera vez que lo hemos documentado ejercitando de cargo de veedor, en 1563, es con motivo de tasar el retablo mayor de la parroquia de Mués¹⁴, labor que desempeñó en numerosas ocasiones¹⁵, también en el ámbito de la pintura junto a Miguel de Aldaz¹⁶. Asimismo, proporcionó la traza para la ejecución de retablos, como el de San Miguel Arcángel de Sarría, Ániz (1577), Sarriguren, retablo mayor de San Vicente de San Sebastián (1583) o el sagrario de la parroquia de Ziga (1576)¹⁷, lo que revela su capacidad para diseñar estas piezas arquitectónico-escultóricas, como hicieron otros arquitectos de renombre en el siglo XVI, como Juan de Herrera al proyectar el retablo mayor de San Lorenzo del Escorial.

La intervención de un solo veedor en ámbitos artísticos diferentes al mundo de la construcción también se dio con Miguel de Altuna, hijo de Villarreal, al que sucedió en 1584. Así, en mayo de 1597 Altuna informó de la necesidad de sustituir el retablo de Alzórriz del siglo XV por uno nuevo dada su antigüedad¹⁸, en marzo de 1599 estimó junto con el ensamblador Juan de Gastelúzar las intervenciones arquitectónicas y de carpintería acometidas en la casa abacial e iglesia de Lerga, como un facistol, un confesionario o candeleros para las velas¹⁹ y en marzo de 1601 los mismos maestros tasaron las reparaciones hechas en la iglesia de Elío, junto a muebles realizados en madera, como cajones para guardar los ornamentos²⁰.

La existencia de un solo veedor para atender a distintas disciplinas artísticas se mantuvo incluso durante el desempeño del cargo por Francisco Paelear Fratrín (1602-1637), tanto en las obras de cantería, yesería y piezas artísticas de amueblamiento litúrgico, ya que su construcción llevaba implícito el conocimiento de las facultades de carpintería y ensamblaje, como expresó el propio Fratrín, «*cuius architectus non est faber, sed docet fabricare, et est architectura scientia pluribus disciplina, et varyis eruditionibus ornata*»²¹.

13 AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 68055, fol. 68v.

14 Archivo Parroquial. Mués. Libro de Cuentas. Año 1563, fol. 173.

15 Villarreal tasó como veedor los retablos mayores de Piedramillera (1565) y Olza (1568), en la década de 1570 el de Igal, Urdanoz, San Pedro de Asteasu, Azcoitia, Arteaga, Oscáriz, Munárriz y Ochagavía, y en la de 1580 el de Sansomáin, Legaria o Santa María de Tafalla, entre otros. M^a J. TARIFA CASTILLA, «Juan de Villarreal», págs. 634-637.

16 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990, pág. 318.

17 M^a J. TARIFA CASTILLA, «Juan de Villarreal», págs. 634-635.

18 M^a Concepción GARCÍA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986, págs. 30 y 406.

19 Archivo Diocesano de Pamplona (en adelante ADP), Procesos, Secr. Treviño, c/ 239- n.º 59, fol. 2r.

20 ADP, Procesos, Secr. Araiz, c/ 421- n.º 22.

21 ADP, Procesos, Secr. Treviño, c/ 278- n.º 20, fol. 1r. Sobre las intervenciones de Fratrín como veedor, véase José Javier AZANZA LÓPEZ, *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998, págs. 90-95. José Javier AZANZA LÓPEZ, «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII) », *Ondare*, (19) 2000, págs. 277-291.

Finalmente, la normativa de 1591 prohibió al veedor contratar encargos a título personal en la diócesis sin licencia eclesiástica, seguramente con la intención de salvaguardar su independencia a la hora de ejercer el cargo, de ahí la escasa obra propia que Villarreal y Altuna acometieron personalmente. Por tanto, las *Constituciones Sinodales* establecieron el marco legal básico en el que se desarrolló la actividad de los maestros que producían arte religioso bajo la supervisión del veedor de obras eclesiásticas, pues en sus capítulos ordenaron todo el proceso de creación artística de las obras al servicio de la Iglesia y la liturgia tridentina, en un intento de evitar las irregularidades y los abusos que se cometían con relativa frecuencia.

LOS DISEÑOS ARQUITECTÓNICOS

Un elemento fundamental que define el estatus profesional del artífice renacentista, además del conocimiento de la teoría artística, es su formación en el diseño, en los medios de expresión gráfica. De hecho, la capacidad del arquitecto para delinear trazas fue una de las características fundamentales por la que se diferenció a partir de los siglos xv y xvi del maestro de cantería y albañilería tradicional²². Así lo expresó Alberti en su *De re aedificatoria*, o Diego de Sagredo al publicar las *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), al exponer que la arquitectura era un arte liberal, no mecánica y que el arquitecto era un hombre con ingenio, un maestro proyectista, un intelectual que trazaba, frente a la consideración que se tenía hasta el momento del maestro de obras entendido como artesano que trabaja a pie de obra con un adiestramiento práctico²³. Trazas que permitieron a los maestros de obras levantar los edificios tal y como fueron concebidos, sin ser necesaria la constante presencia física de quien los delineó²⁴.

Diseños de arquitectura que fueron numerosos dada la intensa actividad constructiva que se registró en Navarra a lo largo del siglo xvi, si bien la mayor parte de ellos no se han conservado con la escritura de contratación, como exigían las referidas *Constituciones Sinodales* de 1591, obligando antes de comenzar la fábrica a presentar la «traza y modelo de la dicha obra en un papel» firmado por el oficial y el vicario general o visitador²⁵, llegando únicamente la referencia escrita de su existencia, tal y como suele señalar el informe que el veedor redactaba o como especificaba el condicionado de la obra.

22 Leopold D. ETTLINGER, «La aparición del arquitecto italiano durante el siglo xv», en Spiro Kostof coord., *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid: Cátedra, 1984, pág. 101. F. MARÍAS, «El problema del arquitecto», pág. 184. Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro. Idea, traza y edificio*, Madrid: El Arquero, 1990, pág. 54.

23 Diego de SAGREDO, *Medidas del Romano*, Toledo: Remón de Petras, 1526, fols. 7r-7v.

24 Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, ««Entre muestras» y «trazas». Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos xv y xvi. Una aproximación desde la realidad aragonesa», en Begoña Alonso Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián, coords., *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander: Universidad de Cantabria, 2014, págs. 305-328.

25 B. de ROJAS Y SANDOVAL, *Constituciones Synodales*, fol. 122v.

Juan de Villarreal

De las dotes que poseía Juan de Villarreal para la creación artística en el campo del dibujo arquitectónico dejan constancia las numerosas trazas que en la década de 1560 proporcionó para las iglesias parroquiales de Villafranca, Caparroso, Izu, Elizondo, Arráyoz, Ziga, Garísoain, Errazu, Villanueva de Yerri y Olza, entre otras. Actividad proyectiva que creció en la década de 1570, su época de mayor actividad, dibujando diseños para la parroquia de Sagüés (1570), monasterio de Irache (1570), el crucero y cabecera de la parroquia de Larraga (1571), cabecera de la iglesia de Ziga (1571), la sacristía de la catedral de Pamplona (1572), iglesia de Oyarzun (1574) y parroquia de Eugui, esta última ya en los años 80²⁶. Villarreal también elaboró trazas para la construcción de cementerios, como el de Villanueva de Yerri (1572), Ezcaba (1580), Oscoz y Cildoz (1581); de torres, como la de Azoz (1579), Monteagudo (1577), Arre (1579), Anchóriz (1580), Cildoz (1581), o de casas de la primitia como la de Cildoz (1581) y Olloqui (1576)²⁷. Incluso realizó planos topográficos, como el del pueblo de Izcue (1581)²⁸ o el de las localidades de Uterga y Olandáin (c. 1579-80)²⁹.

El prestigio que Villarreal alcanzó en el desempeño de su cargo hizo que se desplazara a trabajar hasta lugares que estaban fuera de la diócesis pamplonesa, siendo requerido en 1566 por el cabildo de la catedral de Calahorra con el fin de supervisar la traza que había presentado Juan Pérez de Solarte en 1565 para la capilla mayor y colaterales de dicho templo. Tras su análisis, el veedor redactó el 28 de enero de dicho año un memorial dando por buena la muestra y considerando oportuno realizar las susodichas obras conforme a aquella, percibiendo por su labor 150 reales³⁰.

La mayor parte de los dibujos que ejecutó el guipuzcoano son representaciones de conjunto, fundamentalmente de plantas de templos, obedeciendo en su mayoría a la tradición tardogótica de iglesias de una sola nave, en ocasiones con capillas entre contrafuertes, realizadas en papel y con tintas de un solo color, recurriendo en algún caso al uso de leyendas o inscripciones aclaratorias y con la inclusión de medidas y escalas gráficas. Trazas que en un alto porcentaje el veedor firma, no sólo para manifestar su autoría, sino también con objeto de asegurar su estricto cumplimiento a la hora de realizar la fábrica y evitar posibles sustituciones fraudulentas en el desarrollo de la misma.

Dibujos de iglesias en los que Villarreal muestra preferencia por un tipo de cubrición, la bóveda de crucería, con diseños más o menos complejos, como podemos apreciar en las parroquiales de Caparroso, Izu, Arráyoz, Garísoain o Lacunza, entre otras. Bóvedas nervadas de herencia medieval, propias del tardogótico y un tanto retardatarias para las fechas tan avanzadas del tercer tercio del siglo XVI, pero que tuvieron un prolongado uso en Navarra por el arraigo de la arquitectura tradicional en la zona frente a las nuevas formas de

26 M. J. TARIFA CASTILLA, «Juan de Villarreal», págs. 627- 628.

27 *Ibidem*, pág. 631.

28 ADP, Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 71- n.º. 8, fol. 15r.

29 ADP, Procesos, Secr. Barbo, c/ 230- n.º. 8, fol. 7r.

30 Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, *Arquitectura Religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices*, Logroño: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991, vol. I, págs. 268, 498; vol. II, págs. 65 y 66 (doc. n.º. 142 y 143).

abovedamiento de abolengo clásico, como las cúpulas y bóvedas de cañón, que apenas calaron³¹.

Ejemplo de ello es la traza que Villarreal proporcionó en relación con la remodelación de la iglesia parroquial de San Miguel de Artazu [Fig. 2]³², contratada en 1577, consistente en levantar la nave y la torre campanario³³, dibujo que permite conocer cuál era el aspecto del templo en aquel momento, del que apenas quedan algunos restos³⁴. La planta de la iglesia, dibujada en el lateral izquierdo del papel, muestra la fábrica pétreo de una sola nave del siglo XIII, de la que restaban los muros maestros, y que a lo largo del quinientos había sufrido intervenciones, como señala el veedor con la inscripción «echa» en el espacio de la cabecera poligonal, sacristía cuadrangular adosada a ésta por el lateral derecho y capillas laterales que sobresalen a modo de crucero.

La cabecera presenta la misma anchura que la nave, articulada en tres tramos de similares dimensiones. Tal y como indica el condicionado de la obra que Villarreal redactó en la parte posterior del dibujo, la fábrica debía completarse con un soportal o «capilla» que cobijaría la puerta principal de acceso al edificio, ubicada en el segundo tramo de la nave por el lateral de la epístola, además de una escalera dispuesta por el mismo lado a los pies del templo desde la que se accedería a la torre, que también debía erigirse. A continuación se voltearían las tres «capillas» o tramos de la nave según mostraba la traza, con una bóveda de terceletes, un diseño un tanto retardatario dado lo avanzado del siglo XVI, ya que para la fecha otras iglesias navarras presentaban diseños de crucería estrellada de mayor complejidad. Bóvedas que quizás proyectó Villarreal en Artazu con objeto de mantener la unidad estilística con las otras existentes en el templo, desde la sencilla cuatripartita de la sacristía y capillas del crucero, y que el veedor también utilizó para cubrir el soportal de acceso al edificio, a la bóveda de la cabecera que describe una estrella de seis puntas adaptándose al espacio pentagonal de la misma.

En la parte derecha del papel Villarreal dibujó el alzado de la torre, con los sillares pétreos perfectamente delineados. Al basamento sucede una moldura que da paso al campanario, con la inscripción «daqui arriba se a de azer», alzándose el espacio perforado por dos vanos simétricos que describen un arco de medio punto alargado, en los que Villarreal escribió «para las campanas».

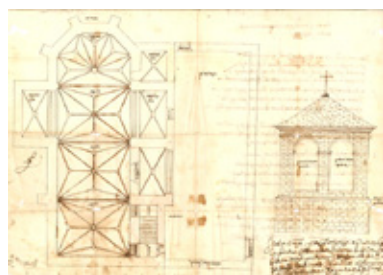


Fig. 2. Traza con la planta de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra) y detalle de la torre campanario, por Juan de Villarreal. 1577 (32,50 x 45 cm). Archivo Diocesano de Pamplona.

31 M^a J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, págs. 223-232. Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, coord., Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y M^a Concepción GARCÍA GAINZA, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, págs. 92-93.

32 ADP, Procesos, Secr. Garro, c/ 139- n^o. 5, fol. 62v.

33 ADP, Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 64- n^o 5.

34 M^a Concepción GARCÍA GAINZA Y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1982, pág. 291.

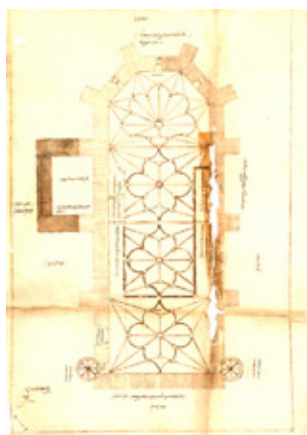


Fig. 3. Planta de la iglesia de San Esteban de Oyarzun (Guizpúzcoa), por Juan de Villareal. 1574 (43 x 30 cm). Archivo Diocesano de Pamplona.

Esta traza de 1577 no se conserva junto al protocolo notarial del contrato de la obra, sino que fue presentada en la década de 1590 en un pleito que el maestro que llevó a cabo las reformas en la iglesia, Juan García de Alcívar, inició ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona, reclamando el pago del trabajo ejecutado en la torre, las escaleras de acceso a la misma y otras intervenciones acometidas en la iglesia. Fechas para las que ya había fallecido Villarreal, por lo que las obras tuvieron que ser supervisadas y estimadas nuevamente por el actual veedor, Miguel de Altuna, junto con Juan de Aguirre, vecino de Larraga, quienes las valoraron en octubre de 1592 en 630 ducados³⁵.

Juan de Villarreal también intervino en aquellos edificios religiosos emplazados en territorios guipuzcoanos que dependían del obispado de Pamplona, como la iglesia de San Esteban de Oyarzun. Localidad a la que viajó en 1574 con motivo del pleito iniciado ante los tribunales eclesiásticos por el obispo del Cuzco, Sebastián de Larráun, oriundo del lugar, contra los vecinos del pueblo, quienes pretendían impedirle la construcción una capilla de patronato particular con su sacristía en el lateral izquierdo del templo³⁶. El vicario general del obispado pamplonés ordenó el 27 de enero de 1574 al veedor que

acudiese a Oyarzun con objeto de realizar un informe y traza de las remodelaciones que se estaban acometiendo en el templo. Por tanto, Villarreal dibujó la planta de la iglesia [Fig. 3], tal y como se encontraba edificada, de cabecera pentagonal y una sola nave de igual anchura, cubierta por bóvedas de crucería estrelladas, de similar diseño en los tres tramos que configuran la nave, mientras que en el espacio del presbiterio voltea una estrella de seis puntas, formada por nervios rectos, combinándose en su interior con la unión de otros trazos curvos cóncavo-convexos que simulan una flor de seis pétalos.

La planta fue delineada con tinta de un mismo color marrón, si bien se diferencia con un tono más oscuro el lugar destinado a la capilla que el obispo del Cuzco quería erigir, adosada al primer tramo de la nave por el lateral del evangelio, identificándola como «capilla contenciosa», de la que se proporcionan las medidas, 32 pies de largo, 24 de ancho y 40 de alto. Villarreal también incluyó las medidas totales del templo, 160 pies de largo y 54 de ancho. Además, señaló con una línea de puntos el espacio ocupado por los andenes que se estaban colocando en el interior del templo para disponer el órgano en alto y aumentar el aforo, colocados sobre el perímetro del segundo tramo de la nave, describiendo una «u» abierta hacia el altar mayor, que se prolonga por el lateral derecho. El veedor firmó con su nombre la autoría de la traza, junto a una línea de puntos que refiere una escala de medida. En el reverso del papel dibujó el vano de acceso a la capilla que el

35 ADP, Procesos, Secr. Garro, c/ 139- n.º. 5, fol. 39r.

36 ADP, Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62- n.º. 3.

obispo quería edificar, un arco de medio punto con dovelas perfectamente labradas, señalando la altura a la que pasarían los referidos andenes.

El 13 de marzo de 1574 Villarreal cobró 22 ducados en concepto de los gastos ocasionados por el viaje hasta Oyarzun, tres días de ida y otros tres de vuelta, tres de estancia en el lugar y otras cuatro jornadas ocupadas en la realización de la traza e informe, coste más alto de lo habitual, ya que si bien percibía por su salario como veedor 1 ducado diario en el territorio navarro, en la provincia guipuzcoana «por ser tierra cara y haber el mesmo echo la costa asi y su criado y cabalgadura, ha llevado dos ducados por dia», jornal que pagaron a medias el regimiento de esta localidad y el obispo del Cuzco. A pesar de que la sentencia definitiva emitida desde los tribunales eclesiásticos en 1575 fue favorable al obispo, finalmente la capilla no se llevó a cabo³⁷.

El prestigio profesional del que disfrutó Villarreal hizo que también acudiera a localidades navarras que estaban fuera de la jurisdicción eclesiástica del obispado de Pamplona para proporcionar trazas, como Monteagudo. Los feligreses de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena solicitaron en 1577 erigir una torre campanario de mayor altura, pero los alcaides del castillo existente en la villa, los señores de Monteagudo, iniciaron un pleito ante los tribunales reales navarros solicitando que la torre no fuese muy elevada, ya que estaba próxima a la fortaleza y por lo tanto desde allí podrían ser atacados en caso de enfrentamiento³⁸. Por orden del consejo real navarro Villarreal se trasladó a dicha población, dibujando la traza de la torre a construir [Fig. 4]³⁹, de planta cuadrangular, con la parte inferior de sillares pétreos y los otros tres cuerpos del fuste de ladrillo, separados todos ellos por una elaborada moldura y perforados por ventanas, señalando en la parte superior dos vanos de medio punto alargados para las campanas. En el margen inferior derecho dibujó además la planta de una bóveda estrellada para cubrir el cuerpo bajo de la torre. Cometido en el que empleó ocho días, incluyendo el viaje, y por el que exigió cobrar ducado y medio diario, frente al ducado que tenía asignado de sueldo, «porque gasto mas con su persona, cavalgadura y moço», ya que no entregarle los dichos 12 ducados «es no pagarle su trabajo y traças, habiendo el perdido mas de esta cantidad en la ausencia que ha hecho a sus obras dexandolas por cumplir con lo que vuestra magestad le mando»⁴⁰.



Fig. 4. Trazo de la torre campanario de la iglesia de Santa María Magdalena de Monteagudo (Navarra), por Juan de Villarreal. 1577 (47 x 34 cm) Archivo General de Navarra.

37 ADP, Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62- n°. 3.

38 M^a J. TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa*, pág. 263-264.

39 AGN, Cartografía, n°. 86.

40 AGN, Tribunales Reales, Procesos, Sig. 38712.



Fig. 5. Plano de Monteagudo (Navarra), por Juan de Villarreal. 1577 (35,3 x 47,2 cm). Archivo del Marquesado de San Adrián.

Villarreal también elaboró una vista de conjunto de la localidad de Monteagudo [Fig. 5] para los señores de la villa⁴¹, en la que se identifican los edificios más importantes, como el castillo de diseño centralizado que emerge sobre la roca y la iglesia en el centro del núcleo urbano rodeada por viviendas, con la inclusión de una leyenda que refiere la distancia de 245 pies existente entre ambos.

Miguel de Altuna

A Juan de Villarreal le sucedió en el desempeño del puesto de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona su hijo Miguel de Altuna, con cuyo progenitor se formó en el mundo de la construcción y del que recibió las primeras enseñanzas, haciéndose cargo tras su fallecimiento de la conclusión de las fábricas que aquel dejó inacabadas, por ejemplo, en las iglesias de Ibiricu, Huarte, Ardanaz (Egüés), Barañáin y Artica, entre otras⁴². Al igual que su padre, desempeñó este oficio de forma vitalicia, desde el fallecimiento de aquel en 1584 hasta su propia desaparición a finales de 1601⁴³. Así, acometió labores de tasación con Juan de Garaicoechea, uno de los canteros más vanguardistas que trabajaron en Navarra a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, supervisando en 1597 las obras ejecutadas en la iglesia parroquial de Ziga por Juan de Urrutia desde 1591⁴⁴, o con Juan de Aguirre con quien valoró las intervenciones realizadas en las iglesias de Lerín (1595)⁴⁵, Artazu (1592), Berroeta (1598), Garisoain (1599) o Muez (1599), entre otras.

También proporcionó diseños arquitectónicos de acuerdo a los que otros maestros debían llevar a cabo las fábricas, trazas que muestran las plantas de iglesias diferentes, en las que se señalan los principales espacios que las conforman, como la cabecera o los diferentes tramos de la nave, que aparecen identificados con una pequeña inscripción o leyenda, realizadas sobre papel con tinta de un solo color, o a lo más con dos tonalidades, incluyendo la mayor parte de ellas en la parte inferior una tabla de medidas formada por una línea de puntos, que indica una escala de medición. Dibujos que habitualmente no aparecen firmados, si bien, o se incluye una anotación escrita que indica la autoría de dicho diseño

41 Archivo del Marquesado de San Adrián. Monteagudo. Legajo 5, n.º. 4. Agradecemos a don José María Sanz-Magallón el habernos facilitado el estudio de la traza, conservada en el archivo privado de la familia.

42 ADP, Procesos, Secr. Olo, c/ 756- n.º. 4, fol. 8r.

43 M^a J. TARIFA CASTILLA, «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601) », *Artígrama*, (30) 2015, pág. 221-240.

44 M^a J. TARIFA CASTILLA, «Las iglesias de cocha del Renacimiento en Baztán. Ziga, Gartzain y Lekaroz», *Ondare*, (27) 2009, pág. 358.

45 M^a J. TARIFA CASTILLA, «La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra», *Príncipe de Viana*, (246) 2009, págs. 12-13.

gráfico, o en el reverso del folio Altuna escribe la información o condicionado que explica la intencionalidad de la traza y su significado.

Así sucede con la planta de la iglesia parroquial de Azoz, templo románico de una sola nave rectangular y cabecera semicircular, que en 1595 fue dotado de una nueva sacristía y capilla en el lateral del evangelio de acuerdo a la traza acometida por Altuna [Fig. 6], espacios diferenciados con un rayado en sus muros perimetrales y cubiertos con bóvedas de crucería de nervios rectos⁴⁶. O con la iglesia parroquial de San



Fig. 6. Planta de la iglesia de San Lorenzo de Azoz (Navarra), por Miguel de Altuna. 1595. (26,50 x 19 cm). Archivo Diocesano de Pamplona.

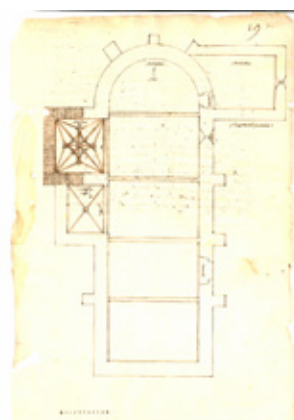


Fig. 7. Planta de la iglesia de San Millán de Oco (Navarra), por Miguel de Altuna. 1598. (28,50 x 19,70 cm). Archivo Diocesano de Pamplona.

Millán de Oco, otro templo medieval de hacia 1200, de una sola nave rectangular articulada en cuatro tramos, volteados por bóveda de medio cañón apuntado y arcos fajones y ábside semicircular cubierto con bóveda de horno. Templo en el que en 1598 la noble Juana de Beaumont solicitó permiso para construir una capilla colateral adosada a la nave por la parte del evangelio con fines funerarios, lo que motivó la inspección del edificio por el veedor Altuna para determinar la conveniencia o no de la misma y la consiguiente realización de una traza [Fig. 7]⁴⁷ con la planimetría de la iglesia. Muestra en la que señala nuevamente con rayado el lugar que ocuparía la dependencia rectangular con las dimensiones en pies, en la que dibuja una bóveda de terceletes, a la que se superpone en torno al espacio central un rombo de lados cóncavos, capilla que finalmente no se llevó a cabo.

De mayor complejidad es el diseño de las bóvedas estrelladas que Altuna dibujó en la traza que facilitó a finales del siglo XVI para acometer la remodelación del templo medieval de la parroquia de San Miguel de Iturmendi, una iglesia que entre 1530-1547 había sido dotada con una capilla mayor de planta rectangular de la mano del cantero Martín de Igoala, en la que también intervino en 1567 Juan de Bulano haciendo un altar nuevo, obras que en 1570 el veedor Villareal tasó en 148 ducados. Las dificultades económicas existentes motivaron que la reforma del edificio en clave renacentista no pudiese ser continuada por el ámbito de la nave hasta finales del quinientos, cuando el 6 de febrero de 1595 Martín de Iturmendi contrató las obras, comprometiéndose a ejecutarlas en 12 años.

46 ADP, Procesos, Secr. Garro, c/ 146- n°. 15, fol. 3r.

47 ADP, Procesos, Secr. Garro, c/ 158- n°. 24, fol. 19r.



Fig. 8. Planta de la iglesia de Iturmendi (Navarra), por Miguel de Altuna. c. 1597 (42,5 x 28,5 cm). Archivo Diocesano de Pamplona.

El maestro lo hizo sin solicitar la oportuna licencia al obispado y sin formalizar el correspondiente condicionado de la obra y traza, por lo que dos años después fue obligado a ello de acuerdo al mandato del visitador⁴⁸.

Una reforma para la que Miguel de Altuna como veedor de obras del obispado ejecutó la traza a seguir [Fig. 8], y que años más tarde, en 1650 fue presentada por el hijo del cantero Iturmendi en un proceso iniciado en 1618 ante los tribunales eclesiásticos con objeto de solicitar los jornales que todavía le debían a su padre⁴⁹. Un dibujo, sin fechar, que muestra la planimetría del templo a fines del siglo XVI, con las bóvedas que debían acometerse en el espacio de la nave y la sacristía, proyecto hoy en día imperceptible tras las diferentes modificaciones que sufrió el edificio en los siglos del barroco. La traza muestra una iglesia de una sola nave rectangular de dos tramos reforzados por contrafuertes, a la que se adosa la cabecera recta de igual anchura que aquella, espacio en el que el veedor ha escrito «cabecera estrecha», sin proporcionar más información sobre el tipo de cubierta que la voltea. En el muro derecho del presbiterio se abre una puerta que da acceso a la sacristía rectangular cubierta con una bóveda de crucería de terceletes a la

que se suman nervios curvos combados en torno a la clave central, describiendo la figura de un rombo, con las claves decoradas.

El primer y segundo tramo de la nave, de igual dimensiones, pero de menor largura que el espacio de la cabecera, aparecen cubiertos por elaboradas bóvedas de crucería estrellada, de igual diseño, formadas por una estrecha de cuatro puntas a la que se superponen nervios curvos, cóncavos y convexos que forman una flor de cuatro pétalos, con un círculo trazado en torno a la clave central, donde todavía se aprecian las marcas de la punta del compás, la cual está decorada con un motivo floral, al igual que la clave dispuesta en los nervios que delimitan los tramos de la nave.

Desde el interior del segundo tramo de la nave se abre en la pared del lado de la epístola una puerta que lleva a una escalera de caracol, inscrita en un fuste rectangular exterior, desde la que se accede la torre. En la parte inferior del dibujo una inscripción indica que conforme a esta traza se deben hacer las paredes de la nave, la escalera de caracol de la torre y la sacristía, finalizando con la rúbrica de Altuna. Diseño que presenta ciertos deterioros, con falta de papel y pérdida de gran parte de la coloración amarillenta aplicada en los muros perimetrales de la nave que debían construirse, estando el resto dibujado con tinta marrón.

Finalmente queremos hacer notar, que aunque no hemos podido constatar documentalmente la posesión de libros de tratadística artística por parte de los veedores Villarreal

48 Nicolás ARBIZU, «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, (195) 1992, pág. 8.

49 ADP, Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027- n.º. 1, fol. 71r.

y Altuna, el conocimiento y uso de los mismos es más que evidente, como hemos mencionado en el caso de la portada del hospital pamplonés. Además se da la circunstancia excepcional de que dichos maestros enlazaron familiarmente con el anteriormente referido ingeniero genovés Juan Luis de Musante, con quien contrajo matrimonio Catalina, hija de Juan de Villarreal, y por tanto hermana de Miguel, arquitecto que a la fecha de su muerte en 1587 poseía una librería compuesta por 114 volúmenes de diversas disciplinas, entre los que se encontraban ejemplares de tratadística arquitectónica como Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola o Palladio, a los que su suegro y cuñado evidentemente debieron tener acceso. Libros que tras el fallecimiento de Musante quedaron en poder de su tío, el italiano Giuseppe Frecchia, escultor al servicio del rey Felipe II en el monasterio de San Lorenzo del Escorial⁵⁰.

50 M^a J. TARIFA CASTILLA, «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (23) 2011, págs. 31-46.

EL APRENDIZAJE EN LA PRÁCTICA: JUAN DE NATES Y EL CLASICISMO*

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Juan de Nates inició su recorrido formativo en la tradición del Arte de la Cantería, donde los saberes prácticos y técnicos se complementaban con una capacidad organizativa basada en las relaciones de familia y paisanaje. En el ejercicio de esa actividad, emparentó con un maestro de cantería consolidado en Valladolid, Juan de la Vega. Ya en ese medio, conoció a Pedro de Tolosa y a Juan del Ribero Rada, quienes le facilitaron un inicial acceso a la cultura arquitectónica del Clasicismo.

PALABRAS CLAVE

Cantería. Arquitectura clasicista. Siglo XVI. Valladolid.

ABSTRACT

Juan de Nates started his training in the traditional Masonry, where practical and technical knowledge were developed into an organization based on familiar and provenance relationships. During this practice he became the son in law of a reputed master in Valladolid, Juan de la Vega. Once integrated in this professional and social milieu, Nates met Pedro de Tolosa and Juan del Ribero Rada, who facilitated his initial approach to the architectural culture of Classicism.

KEYWORDS

Masonry. Architecture. Classicism. 16th century. Valladolid.

* Este trabajo ha sido realizado como parte del Proyecto I+D *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI-XIX)*, HAR2013-44403, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dentro del marco del GIR *IDINTAR (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo)*, de la Universidad de Valladolid.

Juan de Nates (Secadura ca. 1547-Madrid, 1612)¹ fue una de las figuras más destacadas de las dos generaciones de maestros de cantería y arquitectos que estuvieron activos en el foco vallisoletano durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII. A ellos se debió el abandono definitivo del lenguaje arquitectónico tardogótico y la adopción de un nuevo Clasicismo, bajo la influencia de la gran fábrica escurialense, de los principios de la tratadística arquitectónica italiana difundida por Juan del Ribero Rada y de las actuaciones de Juan de Herrera². En el caso de Juan de Nates, el paso desde una inicial formación en la técnica de la cantería hasta el inicio del ejercicio de una arquitectura culta se realizó a través de varias fases de aprendizaje, progresivas y reconocibles gracias a la interpretación de los datos documentales, de la consideración del contexto en el que actuó y del análisis de sus obras, en una evolución que siempre estuvo ligada a la práctica del oficio.

EL APRENDIZAJE TÉCNICO EN LA TRADICIÓN DE LA CANTERÍA: LA CUADRILLA PATERNA

Gran parte de la historiografía ha considerado a Nates dentro del grupo de los canteros trasmeranos, debido a su procedencia³, la familia a la que perteneció⁴, la actividad que desarrolló y las relaciones personales y profesionales que mantuvo con otros oriundos de Cantabria, en particular con los de la Junta de Voto⁵. Como les sucedió a muchos de sus paisanos, la mayor parte de la trayectoria profesional de Nates transcurrió en otros lugares⁶. En su caso está documentado durante cuatro décadas en tierras castellanas, con la ciudad de Valladolid como lugar de residencia y centro de operaciones, al menos desde 1572.

-
- 1 Además de la inicial y clásica biografía de Manuel PEREDA DE LA REGUERA, *Juan de Nates*, Santander, 1953, son esenciales el estudio de su obra arquitectónica realizado por Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, págs. 218-275 y el largo y pormenorizado artículo «Nates, Juan de», incluido en María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, 1991, págs. 447-452. La fecha y el lugar de la muerte, desconocidos hasta ahora, en Archivo Histórico Provincial de Valladolid, (en adelante AHPVa) Protocolos, leg. 1004, fol. 1822v-1823r.
 - 2 El estudio imprescindible para la arquitectura de ese periodo es el A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*.
 - 3 Desde Fermín de SOJO Y LOMBA, *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, págs. 111-118.
 - 4 Begoña ALONSO RUIZ, «Datos para el estudio de la organización familiar en los canteros de Trasmiera: las familias Nates y Vega en Secadura», *Príncipe de Viana*, anejo 10 (1991), págs. 111-117. Las intrincadas relaciones familiares de Nates y la clarificación de su personalidad entre sus homónimos fueron resueltas por Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «Juan Gómez de Nates y Fernández de Albear: Juan de Nates», en Miguel Ángel Aramburu-Zabala, dir., *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, págs. 165-177.
 - 5 Begoña ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, 1991, sobre todo págs. 137-141.
 - 6 No consta ninguna estancia en su tierra natal durante su madurez, aunque sí conservó relaciones económicas, J. GÓMEZ MARTÍNEZ, «Juan Gómez de Nates», pág. 165.

Juan de Nates nació del primer matrimonio del maestro de cantería Pedro Gómez de Nates (†1588), del que no se sabe mucho, a excepción de que trabajó en la provincia de Burgos quizá hasta la década de 1580⁷ y de que tuvo otros dos hijos también canteros de nombre Pedro⁸, fruto de sendos matrimonios. Tales hermano y hermanastro de Juan probablemente colaboraron con éste en más ocasiones de las que tenemos constancia.

El primer aprendizaje en las labores de cantería de Juan y su hermano Pedro se debió de realizar desde temprana edad, formando parte de la cuadrilla itinerante del padre o de otros maestros de cantería que fueran familiares o paisanos. Durante esa formación eminentemente práctica entraron en contacto con los diversos aspectos materiales de la cantería⁹, como el uso de las herramientas, la destreza en la labra de la piedra y las técnicas del proceso constructivo, todo ello herencia de una tradición medieval, en la que la regularidad de la estereotomía y la *firmitas* del edificio se encontraban entre los valores más apreciados. La etapa de iniciación de Juan de Nates en estas tareas se situaría en la década de 1560, durante cuyo segundo lustro se trasladaría a Valladolid, ya con capacidad de incorporarse como oficial a los equipos de trabajo comandados por los diversos maestros de cantería establecidos en la villa.

LA INTEGRACIÓN LABORAL Y FAMILIAR EN EL MEDIO VALLISOLETANO CON JUAN DE LA VEGA

En esta hipotética secuencia temporal resulta problemática la aceptación del dato de su pertenencia a la Cofradía de la Pasión de Valladolid en 1558¹⁰. Pero lo que sí es altamente probable es que Juan de Nates ya se hallara plenamente instalado en la ciudad del Pisuerga al menos desde comienzos de la década de los 70, dado que en la primera noticia que tenemos de su práctica del oficio canteril, en 1572, aún sin la cualificación de maestro pero respaldando la traza diseñada por Juan de la Vega, se declaraba vecino de Valladolid, lo que requería algunos años previos de residencia y, por ello, de experiencia en el oficio¹¹.

7 A juzgar por las cantidades que le adeudaban y que fueron reclamadas en 1591 tras su muerte, M^a C. GONZÁLEZ ECHEGARAY y OTROS, *Artistas cántabros*, pág. 267.

8 El nacido del enlace con Inés Fernández de Albear falleció en 1589. El hijo del segundo matrimonio con Juana Fernández de Naveda era mucho más joven que su hermanastro Juan, pues nació en 1580, pero murió meses antes que éste, a principios de 1612, JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ, «Juan Gómez de Nates», págs. 168-169.

9 Sobre ello, véase B. ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería*, págs. 75-79.

10 Según el dato publicado por JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pág. 498, el 23 de octubre de 1558 un Juan de Nates ingresó como cofrade en la Cofradía de la Piedad de Valladolid. En la actualidad es imposible verificarlo, ya que el *Libro de entradas de cofrades* más antiguo que se conserva en el archivo de dicha cofradía comienza en 1561. Y como observa J. GÓMEZ MARTÍNEZ, «Juan Gómez de Nates», pág. 172, podría tratarse de un caso de homonimia; como ejemplo de ello en el siglo XVI, véase Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChVa), Registro de ejecutorias, caja 1189, 6.

11 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 217.

Hay acuerdo general en aceptar la acogida laboral de Juan de Nates en Valladolid por su paisano, el maestro de cantería Juan de la Vega (1514-1585)¹², oriundo también de Secadura. Entre ambos había una diferencia de edad prácticamente equivalente a la paterno-filial. De hecho, años más tarde Nates se convertiría en yerno del maestro por su matrimonio con María de la Vega (†1602 *a. q.*), enlace que se celebraría en torno a 1573 o 1574¹³. Vega había sabido reconocer la valía del joven en el ejercicio de su oficio, con un extraordinario sentido pre-empresarial y una gran capacidad en la captación de encargos, como parece indicar el hecho de que los propios hijos del maestro, Juan (†1595) y García (1560-1594) de la Vega, contrataran sus obras fuera de la capital vallisoletana, con preferencia en tierras zamoranas¹⁴. Los de la Vega debieron de tener una cierta instrucción. Entre los bienes de García se encontraba un Vitrubio y Juan poseía varios libros, cuyos títulos desconocemos¹⁵. Quizá algunos los habrían recibido en herencia de su padre, quien llegó a dar estudios superiores a su hijo Francisco¹⁶. Las firmas que Juan de la Vega plasmó en los documentos revelan una familiaridad con la escritura que no era general entre sus colegas, ya que algunos ni siquiera eran capaces de signar.

En el citado año de 1572 Juan de la Vega era un experimentado maestro de cantería que, según su propia declaración, llevaba trabajando más de treinta años en Valladolid¹⁷, lo que sitúa su llegada en 1542. Probablemente llegó atraído por la demanda de canteros que se requerían en la ciudad, cuya colegiata dirigía desde 1536 Rodrigo Gil de Hontañón¹⁸, y donde se precisaban hábiles oficiales que pudieran trabajar durante las largas ausencias del maestro. La villa vallisoletana conocía además un proceso de crecimiento demográfico y urbano¹⁹, gracias al eventual establecimiento de la corte y a su afianzamiento como centro comercial de la meseta castellana. Tal expansión social y económica generó una demanda de operarios y profesionales capaces de llevar a cabo fábricas de envergadu-

12 La más extensa recopilación de noticias relativas a él en M^a C. GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros*, págs. 680-681. También Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La Arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, pág. 380.

13 A juzgar por el nacimiento del primogénito, de nombre Juan, a principios de 1575, José MARTÍ y MONSÓ, «Menudencias biográfico-artísticas», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 2, 33 (1905), pág. 173.

14 Sobre ellos, Guadalupe RAMOS DE CASTRO, «Los hermanos Juan y García de la Vega, maestros de cantería», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 46 (1980), págs. 285-292; M^a C. GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros*, págs. 678-679 y 681.

15 Begoña ALONSO RUIZ, «Datos», pág. 116.

16 Representó a su padre en el conflicto con Rodrigo Gil de Hontañón en la colegiata de Villagarcía de Campos, Esteban GARCÍA CHICO, «Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos», *BSAA*, 20 (1955), pág. 71.

17 J. MARTÍ y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 216.

18 Narciso ALONSO CORTÉS, «Miscelánea vallisoletana. I. La primitiva catedral de Valladolid», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1936), pág. 2.

19 En la Cédula Real emitida el 12 de mayo de 1552 el príncipe Felipe preguntaba al Presidente y Oidores de la Audiencia y Chancillería de Valladolid por la conveniencia de derribar las «cercas viejas» de la ciudad, habida cuenta de que «esa villa se va engrandeciendo y ennobleciendo de cada día, y en los arrabales della se han hecho y se hacen casas muy principales», María de la Soterraña MARTÍN POSTIGO, *Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, 1979, págs. 494-495.

ra, como eran los palacios que demandaba la nobleza, las parroquias en torno a las cuales se articulaba la población y los edificios de las órdenes regulares cuya fundación aumentó a lo largo del siglo. A ello había que unir la actividad edilicia que también se registraba en las poblaciones de la diócesis palentina, a la que pertenecía Valladolid, así como la realización de algunas obras de ingeniería hidráulica, ya fueran grandes empresas, como la construcción o reparación de puentes, ya fueran otras de menor envergadura pero de gran importancia para las poblaciones, como eran los abastecimientos de aguas.

La noticia cierta más temprana que por el momento tenemos sobre la actividad de Juan de la Vega en Valladolid²⁰ data de 1551, cuando actuó como fiador, junto a Gonzalo de Sobremazas, en el contrato por el que se adjudicó a Francisco de la Guareña el desmonte del antiguo archivo de la Audiencia y Real Chancillería²¹, que se localizaba por detrás del palacio de los Vivero, ya convertido en alto tribunal de justicia. La condición de vecino de la villa que declaraba de la Vega por entonces corrobora en cierto modo su declaración de 1572 sobre su establecimiento en Valladolid, frente a los otros canteros participantes en la formalización del documento, que afirmaban ser vecinos de Cudeyo²², lo que revela cómo seguían estando activas las redes de colaboración entre los artífices del arte de la cantería cántabros que procedían de tiempos medievales.

Apenas podemos establecer conclusiones en torno al modo de entender la Arquitectura que tenía Juan de la Vega con anterioridad al encuentro con su futuro yerno, más allá de una correcta actuación en el desempeño de su oficio y de su capacidad para obtener contratos que confirmaron su valoración como competente maestro de cantería. Lo que sabemos en general de su actividad es que contrató escasos edificios que siguieran sus propias trazas, mientras que sus trabajos más documentados consistieron en la realización de proyectos ajenos, en diversas intervenciones parciales y en la construcción o reparación de puentes. Es factible pensar que estuvo asociado en cierto modo con Juan Sanz de Escalante (*ca.* 1500-1576) y que probablemente trabajó bajo las directrices o la influencia de éste. Ya desde 1556 consta la coincidencia de ambos, con motivo de la convocatoria realizada por el concejo de Valladolid a cinco maestros para construir una nueva sede. Después vino su colaboración en la reconstrucción de la ciudad y, durante los años en los que ésta tuvo lugar, la fianza que ambos otorgaron a Rodrigo Gil de Hontañón cuando contrató la iglesia de la Magdalena en Valladolid en 1566²³, así como, al año siguiente, la realización por Juan de la Vega del proyecto de Escalante para la iglesia de Santa María Magdalena en Matapozuelos (Valladolid)²⁴.

20 María del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Edificios municipales de la ciudad de Valladolid de 1500 a 1561*, Valladolid, 1985, pág. 69 refiere su participación en obras municipales vallisoletanas desde 1545, pero no precisa ni su entidad ni sus fechas.

21 Un extracto de los documentos en Luis FERNÁNDEZ, S. J., «Nuevos datos sobre los orígenes del edificio del Archivo de la Chancillería», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 52 (1986), págs. 393-396.

22 En uno de los documentos citados en la nota anterior, en AHPVa, Protocolos, leg. 262, f. 140.

23 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 533.

24 F. HERAS GARCÍA, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1975, págs. 126-127.

LA RECONSTRUCCIÓN DE VALLADOLID TRAS EL INCENDIO Y SUS PROTAGONISTAS: SALAMANCA, ESCALANTE Y DE LA VEGA

El «trazador y maestro mayor» de las obras de demolición mencionadas más arriba y de la proyectada construcción del nuevo edificio judicial que había de reemplazar al anterior, era Francisco de Salamanca (ca. 1514-1573). Por entonces este «maestro de carpintería» comenzaba a afirmarse en Valladolid como un cualificado tracista²⁵, lo que le llevaría también a trabajar al servicio de la Corona durante los años siguientes en diversas obras de arquitectura permanente y efímera²⁶, y a ser el encargado del proyecto de reconstrucción de Valladolid tras el incendio de 1561²⁷, su empresa más importante. Salamanca debió de ser un avezado geómetra y estar dotado de una sobresaliente capacidad para las mediciones, los cálculos y los diseños, por lo que fue capaz de trabajar en sintonía –ya fuera en carpintería, ya fuera en arquitectura– con los arquitectos más destacados del momento con los que coincidió, desde Rodrigo Gil de Hontañón hasta Juan Bautista de Toledo y Gaspar de Vega. De lo poco que se conoce de sus actuaciones arquitectónicas, el diseño del túmulo de Carlos V que se levantó en la iglesia de San Benito el Real de Valladolid en 1558 es indicativo de un cierto conocimiento de los modelos de Serlio²⁸ que se extendían por la arquitectura castellana de mediados del siglo²⁹, aunque en este caso interpretado con sencillez y cierta heterodoxia³⁰.

El trazado de la reconstrucción de Valladolid, con la plaza mayor como pieza nodal del conjunto, fue objeto de un detenido y debatido estudio³¹, que impuso una regularización generalizada para el centro comercial de la ciudad. En sintonía con Felipe II, que siguió con atención el proyecto y las tareas, y que apoyó decididamente a Francisco de Sala-

-
- 25 En 1556 ya había intervenido, junto a otros arquitectos, en el proyecto del edificio del Ayuntamiento de Valladolid. La primera noticia sobre ello en Juan AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, pág. 284, aunque con error en la fecha de 1546; M. R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Edificios municipales*, págs. 69-72.
- 26 Véase el completo estudio de Javier RIVERA, «Francisco de Salamanca (c. 1514-1573), trazador mayor de Felipe II», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 49 (1983), págs. 297-322.
- 27 Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla, I. Arquitectos*, Valladolid, 1940, pág. 29; Filemón ARRIBAS ARRANZ, *El incendio de Valladolid en 1562*, Valladolid, 1960, *passim*, pero sobre todo págs. 27-37; A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 21-37.
- 28 Como muestran el despiece de dovelas almohadilladas de tamaño desigual en los arcos de los dos niveles superiores, motivo recurrente en los modelos serlianos, y los vanos del cuerpo inferior que parecen inspirados en la portada de orden jónico del *Libro Quarto de Architectura* de Serlio, traducido por Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, fol. XLIIv.
- 29 Sobre la extensión de la influencia de Serlio en la arquitectura castellana a mediados de siglo, Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid», *Archivo Español de Arte*, 52, 205 (1979), pág. 37.
- 30 Las heterodoxias más evidentes consisten en hacer descansar los dinteles sobre los arcos y éstos directamente en los pilares, aunque también queda la duda sobre la fiabilidad del dibujo incluido en el libro de Juan Cristóbal CALVETE DE ESTRELLA, *El túmulo Imperial, adornado de historias y letreros y epitaphios en prosa y verso latino*, Valladolid, 1559.
- 31 Los conflictos sobre la dirección de la ejecución del proyecto han sido recogidos por A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 25-26.



Fig. 1. Portada-tipo de la reconstrucción de Valladolid tras el incendio de 1561.

manca, éste aplicó un nuevo sentido de orden y regularidad, basados en el cálculo matemático y el diseño geométrico, en el que predominó «el cordel»³², es decir lo rectilíneo, tanto en las superficies como en los alzados. Juan de la Vega y Juan Sanz de Escalante encabezaron la materialización de la «traza» de la reconstrucción. Las obras comenzaron en 1563 y se prolongaron hasta entrados los años 70. El volumen de esta gran empresa, en la que las piezas de piedra (dinteles, jambas, columnas, zapatas, etc.) tenían un papel protagonista [Fig. 1], así como la propuesta del rey para que las autoridades municipales aplicaran exenciones fiscales para los proveedores de materiales y a los operarios que trabajaran en la reedificación³³, atrajo sin duda a gran cantidad de canteros. Entre las escasas cuentas que han llegado hasta nosotros destaca el cálculo que en 1579 hicieron Francisco de Salamanca y Hernando del Río sobre lo realizado por Juan de la Vega y su compañía, consistente en 377 portadas de piedra³⁴. Es muy posible que Juan de Nates llegara durante estas obras y que se integrara en las cuadrillas

de su futuro suegro. A falta de otra documentación, los contactos establecidos con ese núcleo de profesionales de la arquitectura están atestiguados por las relaciones familiares ya que, pocos años después, el hijo de Francisco de Salamanca, de nombre Juan, que había sucedido a su padre en la reconstrucción de la ciudad, fue el padrino en 1575 del primer hijo de Nates³⁵.

La reconstrucción del centro comercial de Valladolid fue todo un banco de pruebas, en cuanto a producción seriada, organización del trabajo y capacidad pre-empresarial para poder afrontar las tareas y los gastos, pero también en la aplicación de unos criterios de racionalidad y funcionalidad, donde se atendía más a lo estructural y se contenían los alardes decorativos, lo que contribuía a preparar un clima adecuado para el posterior triunfo del Clasicismo arquitectónico. Al mismo tiempo, Nates empezaría a ser consciente de la importancia que desempeñaron en todo ello la medida y el dibujo, las bases del proyecto como fundamento de la arquitectura.

Otra influencia que debió de actuar en la formación del joven Nates fue la de Escalante, con quien Juan de la Vega estuvo vinculado en varias ocasiones durante la década de

32 El Rey llevó a cabo un puntual seguimiento del proyecto y repetidamente usó la expresión «traza que por nos está dada», Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Notas vallisoletanas. Aportaciones sobre la Plaza Mayor de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 25 (1959), pág. 166. En la real cédula dictada el 13 de diciembre de 1564 el monarca ordenaba la eliminación de los saledizos «para que se yguale a cordel», J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles*, págs. 285-286.

33 Real cédula de 9 de octubre de 1561, Matías SANGRADOR Y VÍTORES, *Historia de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1854, págs. 397-398.

34 Alejandro REBOLLO MATÍAS, *La «plaza y Mercado Mayor» de Valladolid, 1561-95*, Valladolid, 1989, págs. 141-142. En el aspecto actual de la calle Platerías se puede reconocer la existencia de más de una cincuentena.

35 Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «Juan Gómez de Nates», pág. 165, nota 8.

1560³⁶. Escalante practicó un incipiente clasicismo en sus obras palentinas y vallisoletanas, que se manifestó de modo particular en la composición de las portadas de los templos donde utilizó columnas, siempre exentas y habitualmente distribuidas en varios cuerpos³⁷. Evocadoras de algunas propuestas de Serlio³⁸, revelan una mejor comprensión del lenguaje clásico que el que poseyó Salamanca, ya que las columnas soportan su correspondiente entablamento y el cuerpo inferior suele reproducir el esquema de arco triunfal, que se recuperaría en las arquitecturas del Clasicismo, aunque con diferentes proporciones y modulación. La más temprana de la serie es probablemente la perteneciente a la iglesia del Salvador en Valladolid [Fig. 2], muy próxima a la zona que hubo que reconstruir. Fue realizada entre 1541 y 1559 por Juan Sanz de Escalante³⁹ y supuso una importante novedad en la arquitectura de la ciudad a mediados del siglo.



Fig. 2. Juan de Escalante.
Iglesia del Salvador.
Valladolid.

LA COLEGIATA DE VILLAGARCÍA, PEDRO DE TOLOSA Y LA SOMBRA DE EL ESCORIAL

La última asociación conocida entre Escalante y de la Vega se produjo con motivo de la construcción de la iglesia del nuevo noviciado jesuita en Villagarcía de Campos (Valladolid). El templo, de extraordinaria trascendencia para la arquitectura castellana⁴⁰, es también paradigma, por el mismo conflicto surgido durante su construcción, de la sustitución de un sistema arquitectónico tardogótico por otro clasicista. En 1572 ambos maestros contra-

36 Ambos actuaron como fiadores, en unión de Juan de la Lastra, de Rodrigo Gil de Hontañón en el contrato de la iglesia de la Magdalena en Valladolid en 1566 (J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 533) y como testamentarios de Alonso de Pando en ese mismo año (M. Á. ZALAMA RODRÍGUEZ, *La Arquitectura*, pág. 297 y «Documentos de Historia del Arte en Palencia. I. Arquitectos y edificios del siglo XVI», *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 66 (1995), pág. 194); desde 1570 Vega se hizo cargo de la continuación de la iglesia de la Magdalena en Matapozuelos (Valladolid) según las trazas de Escalante (Felipe HERAS GARCÍA, *Arquitectura religiosa*, pág. 126); dos años más tarde contratan la construcción de la colegiata de Villagarcía de Campos. Sobre Escalante, M. Á. ZALAMA RODRÍGUEZ, *La Arquitectura*, págs. 268-270 y M^a C. GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros*, págs. 208 y 616.

37 Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, «Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 53 (1987), págs. 312-316.

38 Reconocido en el caso de la iglesia de San Miguel en Villarramiel (Palencia), *Ibidem*, pág. 312.

39 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, pág. 631. Se distingue del resto de la serie de portadas-retablo por no evocar la imagen de arco triunfal en su cuerpo inferior y anticipar el modelo de vano adintelado apoyado en zapatas con ménsulas que se repitió en la reconstrucción de la Plaza Mayor.

40 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «La Colegiata de Villagarcía de Campos y la Arquitectura herreriana», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 23 (1957), págs. 19-40; A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 53-70.



Fig. 3. Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid). Interior.

taron las obras según las trazas y condiciones que había hecho Rodrigo Gil de Hontañón⁴¹, pero la fábrica debió de correr a cargo sólo de Juan de la Vega ya que éste fue el único contra el que se querelló Hontañón, dos años más tarde, ya avanzadas las obras, cuando apreció ciertas desviaciones con respecto a su proyecto, quizá en aplicación de instrucciones procedentes de la Compañía de Jesús⁴². Para dirimir el conflicto de modo que no se detuviera la obra, ambas partes designaron peritos que examinaran lo realizado con respecto a las trazas. Ante el desacuerdo de éstos, se convocó como tercero a Pedro de Tolosa (ca. 1525-1583), quien en aquel momento trabajaba como aparejador en el monasterio de El Escorial. Este último redactó un parecer en octubre de 1575 por el que introdujo una serie de modificaciones inspiradas por el modelo escorialense [Fig. 3] que alteraban sustancialmente el proyecto inicial⁴³. La presencia en Villagarcía al año siguiente del arquitecto y pintor Giuseppe Valeriani

(1526-1596)⁴⁴, recientemente incorporado a La Compañía, ha suscitado un debate historiográfico sobre la influencia que pudo ejercer en la configuración final del templo⁴⁵.

Mientras su suegro levantaba la iglesia, Juan de Nates, quien ya se titulaba maestro de cantería, trabajaría en el comienzo en la construcción del colegio jesuítico, terminado en 1585, cuyo desaparecido claustro «de sencilla arquitectura», que no se terminó hasta el siglo XVII, se atribuye en su proyecto a Valeriani⁴⁶. Tal intervención se supone a partir del poder otorgado por Nates en 1572 para participar en la postura de la adjudicación de las obras⁴⁷. Apoya tal hipótesis el dato documental de que el joven arquitecto diseñó y realizó la fuente del colegio⁴⁸. Bustamante cree que, además, Juan de Nates ayudó a su suegro en la iglesia de Villagarcía, dada la gran influencia que se percibe en su obra posterior, en concreto por el uso de ciertos elementos (vanos termales, decoración de puntas de diamante, etc.) que se convirtieron en recurrentes en su arquitectura posterior [Fig. 4]⁴⁹.

41 La documentación de lo extractado a continuación fue dada a conocer por Esteban GARCÍA CHICO, «Los artistas», págs. 57-75.

42 El análisis de ellos en A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 55-59.

43 *Ibidem*, págs. 59-61. La documentación en E. GARCÍA CHICO, «Los artistas», págs. 70-75.

44 Conrado PÉREZ PICÓN, *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico* Valladolid, 1982, págs. 78 y 83.

45 Recogido por A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, 54-55.

46 Su autoría conceptual permaneció en el colegio y fue recogida por Antonio PONZ, *Viage de España*, t. XI, 2ª ed., Madrid, 1787, pág. 146. Sobre este claustro, Luis FERNÁNDEZ MARTÍN, «La casa de Villagarcía de Campos», en *Villagarcía de Campos*, Bilbao, 1952, págs. 27-28; C. PÉREZ PICÓN, *Villagarcía*, págs. 261-262.

47 E. GARCÍA CHICO, *Documentos*, págs. 64-65.

48 E. GARCÍA CHICO, «Los artistas», pág. 57.

49 A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 67 y 227.

Durante su estancia en Valladolid, o en Villagarcía, Pedro de Tolosa avisó a Juan de Nates de la convocatoria que se acaba de difundir por diversos lugares en busca de maestros experimentados a los que confiar la dirección de las distintas cuadrillas que habían de ocuparse de construir a destajo la basílica del monasterio escurialense⁵⁰. Hasta allí se desplazó Nates, cuya presencia consta junto a los maestros que acudieron al llamamiento, pero no fue contratado⁵¹, por lo que regresó a Valladolid. En cualquier caso, bien a través de la comprensión de las novedades aportadas por Pedro de Tolosa a la iglesia de Villagarcía, bien por su posible participación en la materialización de esas modificaciones y también quizá por lo que pudo captar en su breve estancia escurialense, Juan de Nates empezó a estar en disposición de aplicar a sus obras el gran cambio que ya se estaba produciendo en lo más avanzado de la arquitectura española.

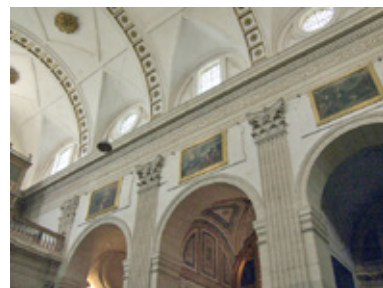


Fig. 4. Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid). Detalle.

LA INTRODUCCIÓN A UNA ARQUITECTURA CULTA. EL CONOCIMIENTO DE PALLADIO POR MEDIO DE JUAN DE RIBERO RADA

De nuevo bajo el amparo de su suegro, que actuó como su fiador, Juan de Nates volvió a tener una extraordinaria oportunidad en su formación cuando acudió al remate de las obras que se emprendieron a partir de 1578 en el monasterio de la Santa Espina (Valladolid)⁵², según el proyecto de Juan de Ribero Rada (*c.* 1540-1600). Comenzaría entonces una colaboración entre ambos, basada en la confianza que depositó el maestro en Nates⁵³ y de la capacidad de éste para asumir las novedades. Paradigma de arquitecto culto⁵⁴, Ribero

50 José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA, «El profesionalismo de los maestros y oficiales de la fábrica de El Escorial. La organización de los trabajos», en Miguel Ángel Aramburu-Zabala, dir., *Juan de Herrera*, págs. 40-42; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994, págs. 295-296.

51 J. L. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, «El profesionalismo», pág. 41. Nates está documentado del 12 al 16 de noviembre de 1575, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla*, págs. 400 y 404. El dato ya fue adelantado en M^o C. GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros*, págs. 447 y 631.

52 E. GARCÍA CHICO, *Documentos*, págs. 29-30. En correspondencia, meses después, ya en 1579, de la Vega recibió la fianza de Ribero para seguir trabajando en Villagarcía, donde ya estaba terminada la iglesia. E. GARCÍA CHICO, *Documentos*, págs. 30-31. En ese año se contrataban las vidrieras para las ventanas, lo que indica que el edificio ya tenía su cubierta, E. GARCÍA CHICO, «Los artistas», pág. 77.

53 Años más tarde Ribero intentó que Nates mediara en el conflicto planteado con Felipe de la Cajiga por el contrato de la iglesia de San Marcelo de León, Luis VASALLO TORANZO, «La contestación de Juan de Juan de Nates y Felipe de la Cajiga al magisterio de Juan del Ribero», *De Arte*, 7 (2008), pág. 115.

54 El contenido de su biblioteca fue publicado por Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada», *Academia*, 62 (1986), págs. 121-154; el análisis del contenido y la identificación de los ejemplares, denotadores de la amplitud de los intereses intelectuales del arquitecto en



Fig. 5. Monasterio de La Santa Espina (Valladolid). Claustro de la Hospedería.

introdujo a Nates en el conocimiento los tratadistas italianos, particularmente de Palladio⁵⁵, cuya traducción al castellano terminó en los últimos días de ese mismo año⁵⁶. Una anotación de la documentación conventual, recogida por García Chico, equiparaba a Ribero y Nates⁵⁷ como responsables de una nueva fase en la construcción del antiguo monasterio cisterciense, de acuerdo con un proyecto que sustituía a otro anterior, abandonado a causa de la impericia de su maestro.

Lo más significativo de esta campaña en la hospedería de La Santa Espina fue su claustro, que constituía una versión simplificada del de los Evangelistas en El Escorial⁵⁸, con proporcionadas arquerías de medio punto en sus dos pisos, superposición de órdenes en las columnas adosadas a machones y encuentro de las crujías solucionado mediante un solo soporte en el ángulo [Fig. 5]. En la planta baja se sigue con bastante fidelidad el toscano propuesto por Vignola⁵⁹, mientras que la ménsula partida por una hendidura vertical que decora la clave de las arquerías del piso superior, delata su inspiración en el modelo de arquería de orden jónico de Palladio⁶⁰ [Fig. 6]. En ese sentido, ya Bustamante señaló también la fuente palladiana

para la bóveda elíptica que se alza sobre la meseta central en la caja de escalera que se sitúa entre el claustro de la hospedería y el conventual⁶¹, aunque en el monasterio vallisoletano se pierde el concepto unitario y el trazado curvo del conjunto que ofrece el diseño del véneto, ya que tan singular cubierta se inserta en el centro de un contexto de predominio rectilíneo, por la planta rectangular de la caja y las dos escaleras claustrales de ida y vuelta que ocupan los extremos.

María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «Arte y cultura en la biblioteca del Juan del Ribero Rada», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, ed. Jesús M. Nieto Ibáñez, León, 2002, págs. 311-332.

- 55 Sobre la influencia palladiana en Nates, recibida a través de Ribero, Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno al clasicismo», págs. 40-42.
- 56 Según su propia anotación, el 15 de diciembre de 1578. El texto permaneció inédito hasta su publicación, Juan de RIBERO RADA, *Los Cuatro libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, ed. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, León, 2003. La datación referida, en pág. XXXIII.
- 57 E. GARCÍA CHICO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. II: *Partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, pág. 39.
- 58 Señalado y analizado por A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, pág. 95.
- 59 *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma (1562), lám. V. Es una de las versiones más sencillas de los órdenes de la arquitectura de Ribero Rada. Sobre el uso de los órdenes en la obra de Ribero Rada, M^a Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada», en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, págs. 467-474 y «Juan del Ribero Rada y el orden dórico», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81 (1995), págs. 517-541.
- 60 Andrea PALLADIO, *Il primo libro dell'Architettura*, cap. XVI, Venecia, 1570.
- 61 A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 95-96. A. PALLADIO, *Il primo libro*, cap. XXVIII, propuestas E y F.

Según se deduce de la sugerida dirección compartida de las obras, citada más arriba, así como de la adjudicación de su realización a Hernando y Pedro del Río⁶², Nates se desvinculó en cierto modo de los aspectos materiales de la construcción en La Santa Espina, con el fin de atender no sólo a otras empresas en marcha⁶³, como era común a otros maestros de cantería consolidados, sino también a la obtención de nuevos encargos. Bajo la tutela y el magisterio de Ribero, empezaba a participar del conocimiento selecto y normativo que proporcionaba la tratadística italiana, no sólo en lo referente al seguimiento de los modelos de sus grabados, sino en cuanto al dominio del cálculo que permitiera conseguir las proporciones adecuadas para alcanzar ese ideal de la belleza arquitectónica procedente de la Antigüedad clásica que se imponía como canónica desde la élite de la comitencia y la profesión.

El paso siguiente en este proceso evolutivo tuvo lugar al año siguiente de formalizar su compromiso con La Santa Espina. En 1579 Nates firmó, en unión de Mateo de Elorriaga, el contrato para construir la iglesia del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Valladolid⁶⁴. Ribero, que había diseñado el proyecto de la armoniosa articulación del interior, salió como fiador de Nates, al igual que Nicolás del Ribero y Diego de Sisniega; todos ellos se declaraban vecinos de la Junta de Voto y los dos últimos habían participado en los destajos de la iglesia del monasterio de El Escorial, en cuya fachada principal, así como en otros lugares del monasterio, había trabajado Mateo de Elorriaga⁶⁵. De nuevo llegaba el eco escorialense a tierras vallisoletanas, antes de que se acabara la «octava maravilla» y de que se comenzara la catedral herreriana en la ciudad, y lo hacía a través del entramado familiar y profesional del arte de la cantería. Ribero confirmaba su seguimiento de los tratados e imponía la *auctoritas* de Palladio, al que se mencionaba explícitamente en el contrato por la obligación de que las pilastras que ritmaban los tramos de la iglesia se atuvieran al orden corintio del vicentino⁶⁶. Ya entonces se simplificaba la decoración de las molduras del entablamento, en el que sólo se dejaron los dentellones de la cornisa [Fig. 7] y, más adelante, se eliminaron las acanaladuras del fuste. Un conjunto de dibujos –planta, alzados y monteas– que contendrían también precisas anotaciones sobre las medidas, serían la guía ineludible para los ejecutores.

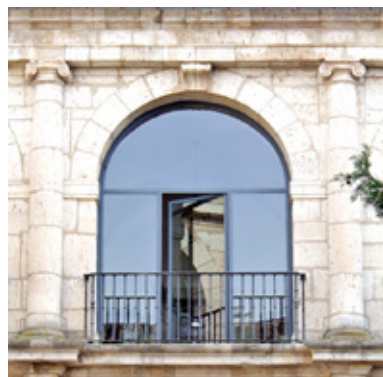


Fig. 6. Monasterio de La Santa Espina (Valladolid). Claustro de la Hospedería. Detalle del piso superior.

62 En 1579 se comprometían a seguir con el destajo de cantería, E. GARCÍA CHICO, *Documentos*, pág. 26.

63 Como el puente sobre el Cega en Mojados (Valladolid), Narciso ALONSO CORTÉS, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1922), pág. 102.

64 La publicación de la documentación en J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios*, pág. 395 y Esteban GARCÍA CHICO, «El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 58, 2 (1960), págs. 767-774; el estudio de esta iglesia en A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 84-88.

65 Sobre todo ello, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla*, págs. 283, 378-379, 385, 402-405, 426, 435 y 550-553.

66 Primer libro, capítulo XVII.

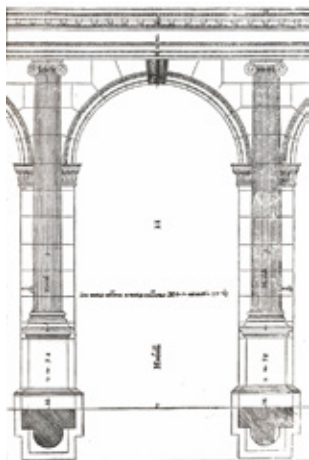


Fig. 7. Andrea Palladio. *Il primo libro dell'Architettura* (Venecia, 1570). Orden jónico.



Fig. 8. Monasterio de las Huelgas Reales. Valladolid. Exterior.

A partir de la iglesia de Las Huelgas ya se tiene constancia del diseño de trazas por parte de Nates. De la tasación de Juan de Celaya se deduce que en Las Huelgas hizo las de la estructura estrictamente constructiva y del exterior⁶⁷ [Fig. 8]. Al año siguiente, en 1580, Nates colaboró con su suegro en el proyecto para el convento de San Pedro Mártir en Medina de Rioseco (Valladolid)⁶⁸ y, ya en solitario, diseñó cuatro dibujos de plantas y alzados para la continuación la iglesia de Santa María de los Caballeros en Fuentelapeña (Zamora)⁶⁹. Del valor que otorgó a éstas es revelador el pleito que planteó por su impago.

Con su autonomía reconocida para proyectar arquitectura a partir de 1580 se puede considerar cerrado el proceso de aprendizaje profesional de Juan de Nates, siempre en el escenario y en la práctica del oficio. Años más tarde levantó en Valladolid dos iglesias pertenecientes a cofradías penitenciales, la de Las Angustias y La Vera Cruz, en cuyas fachadas puso claramente de manifiesto los recursos que le proporcionaba su conocimiento de una arquitectura culta y proporcionó a la ciudad que lo acogió dos referencias sustanciales en la configuración de su imagen⁷⁰.

67 E. GARCÍA CHICO, *Documentos*, págs. 42-43.

68 Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para la Historia de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1947, págs. 36-42; A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, págs. 228-233.

69 N. ALONSO CORTÉS, «Datos», pág. 96. El pleito en ARChVa, Pleitos Civiles, Moreno (F), caja 405,1 y su sentencia definitiva en Registro de Ejecutorias, caja 1507, 1. Frente a los 100 ducados que pedía por las trazas, en un principio se falló que se le pagaran 20 y finalmente, tan solo 10, a condición de que se le devolvieran las trazas. Sobre la iglesia, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista*, ppág. 233-235.

70 Sobre su relación con la tratadística y los modelos herrerianos, María José REDONDO CANTERA, «Juan de Nates, entre las influencias de Ribero Rada y Herrera», *Altamira*, LII (1996), en particular, págs. 177 y 181-185.

DE TRASMIERA AL DUERO: JUAN DE NAVEDA Y LA REDEFINICIÓN DEL ESPACIO SACRO (1571-1595)

JUAN ESCORIAL ESGUEVA
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La Ribera del Duero burgalesa vivió durante buena parte del siglo XVI un importante crecimiento económico que potenció la renovación de muchos de los templos del entorno. Esta dinámica favoreció la llegada de numerosos maestros trasmeranos entre los que destacó Juan de Naveda, que terminaría dirigiendo un amplio taller. Con él contribuyó a la difusión del léxico clasicista, aunque su temprana muerte truncó el devenir de algunos proyectos, dejando huérfano el sistema de organización profesional de la comarca.

PALABRAS CLAVE

Juan de Naveda, arquitectura clasicista, Trasmiera, talleres de cantería, Burgos.

ABSTRACT

The *Ribera del Duero* in Burgos lived for much of the sixteenth century an important economic growth that boosted the renewal of many of the temples in the region. This dynamic favored the arrival of many masters from Trasmiera, among which highlighted Juan de Naveda, who came to lead a large workshop. With it contributed to the spread of classical lexicon, but his early death cut short the future of some projects, orphaning professional organization system of the area.

KEYWORDS

Juan de Naveda, classicist architecture, Trasmiera, stonemasonry workshops, Burgos.

Durante las últimas décadas se ha realizado un importante esfuerzo por estudiar el fenómeno de los maestros trasmeranos y su proyección en el desarrollo de la arquitectura española de la Edad Moderna¹. Buena parte de la historiografía se ha interesado por el especial protagonismo de estos profesionales en algunos de los focos más importantes, así como su papel en la definición y difusión de los nuevos lenguajes.

Precisamente, la Ribera del Duero burgalesa es uno de esos ámbitos geográficos en los que los canteros trasmeranos tuvieron una mayor influencia. Gracias al crecimiento económico de la zona durante buena parte del siglo XVI se generó un contexto de gran dinamismo que favoreció la renovación de muchas de las antiguas fábricas religiosas². La mayoría de estos templos apostaron por la adaptación de su arquitectura a las nuevas propuestas estéticas, actualizando su propia imagen al tiempo que cubrían las necesidades de una población creciente.

La gran cantidad de proyectos constructivos provocó un aumento en la demanda de profesionales que pudieran encargarse de la realización de los mismos, y por ello numerosos maestros procedentes del norte terminaron acercándose en Aranda de Duero o las localidades más próximas³. Todos ellos conformarían un importante foco que, pese a su carácter secundario, tuvo una fuerte proyección en la definición plástica de la arquitectura clasicista en buena parte de los territorios limítrofes.

LA LLEGADA DE NAVEDA A ARANDA DE DUERO: CONTACTOS FAMILIARES Y CONEXIONES PROFESIONALES

Juan de Naveda fue uno de los trasmeranos que llegaron al territorio ribereño en la segunda mitad del Quinientos⁴. Había nacido en la localidad de Bárcena de Cicero, en una

-
- 1 Sirvan de ejemplo algunas valiosas aportaciones: Begoña ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos en la Junta de Voto*, Santander: Asamblea Regional de Cantabria, 1992. Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Ana CAGIGAS ABERASTURI y Celestina LOSADA VAREA, *Los canteros de Cantabria*, Santander: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2005. Begoña ALONSO RUIZ. «La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del ‘arte de la cantería’ a la profesión de arquitecto», en Begoña Alonso Ruiz y Olatz Villanueva Zubizarreta (coords.), *Ars et scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura* (ss. XII-XXI), Valladolid: Castilla Ediciones, 2008, págs. 61-88. Begoña ALONSO RUIZ. «El «arte de la cantería» en Castilla durante el siglo XVI» en *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería*. Madrid: CEU Ediciones, 2009, págs. 151-171.
 - 2 Jaime NUÑO GONZÁLEZ, «Aranda y sus tierras en el siglo XVI: ambiente histórico en un tiempo de grandes empresas», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 18 (2003), págs. 9-38.
 - 3 Es el caso de Miguel de Nates, Bartolomé de Rada o Francisco del Hornedal que fijaron su residencia en Gumiel de Izán, o Diego de Cueto que vivía en Roa. Enrique VALDIVIESO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 1975, pág. 143. Celestina LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pág. 105.
 - 4 Son pocas las referencias publicadas sobre este maestro. Destaca, sin embargo, el esfuerzo realizado por la profesora Losada Varea a la hora de construir la biografía de otro conocido maestro homónimo cuya producción se enclava en el primer tercio del siglo XVII. C. LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño*, págs. 105-109. Los documentos conocidos hasta ese momento llevaron a su autora a identificar

familia posiblemente dedicada a la construcción. Era hijo de Rui Gutiérrez de Naveda y de Elvira Gutiérrez de Rivas⁵ de los que apenas tenemos datos, pero tres de sus hermanos –Andrés, Pedro y Francisco– también se dedicaron al arte de la cantería⁶, por lo que es probable que se trate de una de las típicas dinastías familiares en las que los conocimientos técnicos se transmitían de generación en generación⁷.

Aunque se le localiza en Aranda de Duero en 1568 realizando el enlosado de la iglesia de Santa María⁸, las noticias sobre su labor profesional son anteriores. De hecho, entre 1566 y 1567, aparece trabajando en los destajos de El Escorial, donde regresará de forma breve después de fijar su residencia en la villa arandina⁹. Desconocemos las razones que le llevaron a asentarse en esta localidad, pero es posible que contara con algún tipo de vínculo familiar previo¹⁰. Rápidamente defendió su condición de hidalguía¹¹ y contrajo matrimonio con María de la Torre¹², posiblemente vinculada familiarmente con profesionales de la construcción.

En esta localidad burgalesa trabajaron varios maestros apellidados del mismo modo que la esposa de Naveda, entre los que destacan Sebastián de la Torre y su hijo Juan¹³, cuya producción se desarrolló a mediados del siglo XVI. A ellos corresponde la construcción de los templos de Baños de Valdearados y Guzmán¹⁴, así como otras actuaciones más modestas

al padre del anterior, Juan de Naveda del Cerro, con «nuestro» Juan de Naveda. No obstante, en base a la nueva documentación estudiada podemos deslindar mejor ambas personalidades, abriendo la puerta a futuras investigaciones que puedan aclarar las relaciones personales y profesionales de todos los miembros de la familia Naveda. Sobre este tema, *vid.* M^a del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY *et al.*, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*, Santander: Universidad de Cantabria, 1991, págs. 456 y ss.

- 5 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChVa). Sala de Hijosdalgo, caja 1644,1. Este pleito de hidalguía nos aporta también los nombres de sus abuelos, Juan Gutiérrez de Naveda y María Sáenz del Valle, y de sus bisabuelos, García Gómez de Naveda y Juana de Palacios. Su madre falleció en Aranda de Duero en 1591, siendo enterrada en la parroquia de Santa María. Archivo Diocesano de Burgos (en adelante ADBu). Libro de difuntos de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1584-1702), fol. 35r.
- 6 ARChVa. Protocolos y padrones, 104,2, fols. 381r y ss.
- 7 Begoña ALONSO RUIZ, «Datos para el estudio de la organización familiar en los canteros de Trasmiera: las familias Nates y Vega en Secadura» en *Príncipe de Viana*, 12 (1991), págs. 111-118.
- 8 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1528-1578), año 1568
- 9 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid: Alpuerto, 1994, págs. 138 y ss.
- 10 De hecho, entre 1529 y 1530 se localiza a un maestro llamado Gonzalo de Naveda trabajando en la torre de la arandina parroquia de Santa María. ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1528-1578), años 1529-1530. José ARRANZ ARRANZ, «Iglesia de Santa María de Aranda» en Juan Gabriel Abad Zapatero, *Camino de Silos*, Valladolid, 1982, pág. 75.
- 11 ARChVa. Sala de Hijosdalgo, caja 1644,1.
- 12 *Ibidem.*
- 13 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Guzmán (1544-1594), año 1568.
- 14 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Baños de Valdearados (1545-1551), año 1551. Libro de Fábrica de la iglesia de Baños de Valdearados (1559-1574), años 1559, 1561. Teodoro CALVO MADRID, *La villa de Baños (en la Ribera arandina)*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981, págs. 97-104. ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Guzmán (1544-1594), años 1550, 1557-1560, 1562-1565, 1568,

en Gumiel de Mercado, Tubilla del Lago o Zazuar¹⁵. Sin embargo, su nombre es conocido gracias a las intervenciones que llevaron a cabo en la parroquia arandina de Santa María¹⁶.

Es posible que Naveda accediera al taller de estos maestros, aunque es evidente que la formación del trasmerano y su capacidad son mucho mayores que las de estos dos profesionales. Seguramente por ello es por lo que en estos mismos años Naveda fuera el elegido para dar la «...traça e condiciones...» de los reparos del puente de Aranda de Duero¹⁷, que debía encontrarse en muy mal estado por las graves crecidas, y ello le obligó a realizar algunas mejoras para garantizar su «...siguridad y perpetuydad»¹⁸.

EL ESTABLECIMIENTO DE UN TALLER LOCAL: PRIMERAS ACTUACIONES

Gracias a estas intervenciones, Juan de Naveda se erige como el maestro más importante de la localidad y de su entorno, por lo que pasa a convertirse en la cabeza de uno de los talleres más prolíficos del Quinientos [Fig. 1]. Pese a que no tenemos constancia de la amplitud de este taller, alguna de las obras proporciona valiosos testimonios sobre su propia organización. Por ejemplo, cuando en 1571 contrata la obra de la iglesia de Coruña del Conde especifica la distribución salarial de los diferentes miembros de la cuadrilla. Naveda, como maestro de cantería y por lo tanto responsable de la obra, recibiría cinco reales diarios, mientras que el resto de trabajadores tienen asignada una retribución menor: cuatro reales para el aparejador, tres para cada oficial y dos para el aprendiz¹⁹.

1581, 1588. M^a JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ, «La villa de Guzmán durante los siglos XVII y XVIII. Desarrollo urbanístico y arquitectónico», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 9 (1994), págs. 51-56.

15 Archivo Parroquial de Gumiel de Mercado (en adelante APGM). Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María (1540-1630), fol. 71v, 75v, 77v. ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Tubilla del Lago (1548-1649), años 1550, 1552; Libro de Fábrica de la iglesia de Zazuar (1552-1645), año 1555.

16 En este templo realizan un aguamanil y una escalera que permitiría el acceso al «coro alto». ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1528-1578), años 1531, 1552, 1558. Es posible que esta escalera haga alusión al doble coro con el que debió contar la iglesia y cuya existencia ha sido defendida recientemente por José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, «Aranda en las alturas: las torres de Aranda de Duero entre el Medioevo y la Edad Moderna», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 29-30, (2015), pág. 83. La noticia alusiva a la escalera llevó a la confusión a varios historiadores que pensaron en que el dato aludía a las dos escaleras de acceso al coro bajo, cuya realización —en nuestra opinión— debe situarse en torno a los años finales del siglo XV. La confusión aparece por primera vez en Silverio VELASCO PÉREZ, *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid: Industrial Gráfica, 1925, págs. 164-170, repitiéndose a partir de entonces por la mayor parte de los estudios, aunque Hernando Garrido ya había mostrado sus dudas al respecto. José Luis HERNANDO GARRIDO, *Aranda varada en la memoria*, Aranda de Duero, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2000, pág. 46.

17 Archivo Municipal de Aranda de Duero (en adelante AMA), caja 1084, leg. 8, caja 1085, leg. 13. Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, *Las obras públicas en la Corona de Castilla entre 1575 y 1650: los puentes*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990, II, pág. 524. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, «Importancia de las comunicaciones en el siglo XVIII: los puentes», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 20, (2005), pág. 399. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, *Los puentes de la Ribera burgalesa*, Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2010. Naveda también intervino en la construcción del puente de Tórtoles de Esgueva.

18 AMA, caja 1085, leg. 14.

19 Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPBu). Prot. 4627/3, fol. 129v.



Fig. 1. Firmas de Juan de Naveda y de los maestros relacionados con su taller.



Fig. 2. Detalle del arco de la sacristía de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero.

A través de esta estructura jerárquica quedaban determinados los papeles que debían protagonizar cada uno de los miembros del taller, y al mismo tiempo que se distribuían las distintas funciones se definía el escalafón profesional al que pertenecían²⁰. Aunque no nos han llegado los nombres de los trabajadores que intervinieron con Naveda en la mayoría de las obras, podemos sospechar que muchos de ellos tenían también un origen foráneo²¹, seguramente montañés.

Ya que Naveda había tomado como residencia la localidad de Aranda de Duero, el taller debió estar allí asentado, y ello explica que en este núcleo se documente un mayor número de intervenciones²². Aunque en general son obras de pequeña consideración, queda patente la especial atención al acabado pétreo para que el resultado final estuviera «...bien hecho e fundado según arte de cantería»²³.

Prueba del delicado trabajo del taller es la actuación llevada a cabo en la sacristía de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero. En 1579, y seguramente motivados por las alteraciones que estaba sufriendo el ábside del Evangelio con la construcción de una capilla, la parroquia encarga a Naveda la ampliación de este espacio. La intervención consistía en derribar el muro que separaba la sacristía con la pequeña capilla de las Vírgenes, alterando también el propio acceso. El proyecto fue tasado en 9000 reales²⁴ y su realización consistió en la construcción de un elegante arco en esviaje que cubría el paso entre los dos espacios salvando las grandes diferencias existentes al tiempo que se anulaban las agudas aristas que esta reforma habría generado [Fig. 2]. El proyecto debió satisfacer a los responsables de

20 B. ALONSO RUIZ. «El «arte de la cantería» en Castilla», págs. 159 y ss.

21 ADBu. Libro de Difuntos de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1585-1702), fols. 10r, 58r.

22 Además de la realización de obras en edificios religiosos, también se le localiza trabajando en construcciones civiles, como la casa de Íñigo de Zúñiga, en 1592. AHPBu, Prot. 4631/1, fols. 132r-132v.

23 Así se expresa cuando Naveda contrata en 1571 la realización del arco del coro de la iglesia del convento de San Francisco en Aranda de Duero. Previamente había sido el encargado de realizar varios balcones, así como diversas reparaciones en los pilares torales del templo. AHPBu, Prot. 4627/3, fols. 251r-252r. Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «El Colegio de la Vera Cruz, una importante fundación docente en Aranda de Duero», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 9 (1994), págs. 28-35.

24 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1579-1624), año 1579. Poco antes se le había encomendado a Naveda el aderezo del aguamanil, que debía seguir el diseño del existente en el convento de dominicos de la misma localidad. ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1528-1578), año 1577.

la fábrica que poco después piden a Naveda que «...diese traça para açer los rremates de la yglesia y la portada de la puerta trasera...»²⁵, cuyos pagos, sin embargo, se extendieron durante varios años²⁶.

De forma coetánea, el taller de Naveda estaba trabajando en la vecina iglesia de San Juan²⁷. La documentación no indica cuáles fueron sus labores, pero todo parece apuntar a la realización del nuevo baptisterio. En este caso, se vació parte del paramento de la torre medieval para abrir un pequeño espacio poligonal en el que se situó la pila bautismal. El acceso a la capilla quedó resuelto a través de dos sencillas pilastras que enmarcan un arco rebajado en cuya clave se sitúa la representación del Espíritu Santo y sobre ella una inscripción latina tomada del Evangelio de Juan²⁸.

Sin embargo, estas no fueron las únicas obras de Naveda en Aranda de Duero. De hecho, uno de los proyectos más significativos que llevaría a cabo su taller sería la capilla funeraria del obispo Pedro de Acuña y Avellaneda en el colegio de la Vera Cruz. En el testamento de este prelado, fechado en 1554, se mandaba edificar «...una capilla (...) según la traza hecha por Rodrigo Gil...»²⁹ en la que debían situarse las tumbas del obispo y de sus progenitores³⁰. Sin embargo, la temprana muerte de Acuña truncó el proyecto inicial y este no pudo continuarse del modo en el que estaba previsto³¹. La capilla que había proyectado Rodrigo Gil de Hontañón era excesivamente costosa, por lo que Naveda tuvo que adaptar los escasos recursos de Colegio para llevar a cabo el espacio funerario de su fundador³². Pese a su reducido tamaño, el resultado final es un elegante espacio cuadrangular cubierto por una bóveda de crucería donde se evidencia el cuidadoso trabajo de la cantería. Sus características la ponen en relación con otros proyectos coetáneos como la llamada capilla de las Calderonas de la vecina iglesia de San Juan, seguramente realizada por el mismo taller.

En otra fundación episcopal, el convento de *Sancti Spiritus* situado en la misma localidad, los problemas económicos también repercutieron en su desarrollo y dilataron las obras durante mucho tiempo. Este convento dominico, fundado por el obispo Pedro Álvarez de Acosta, constituyó en sus inicios uno de los proyectos más ambiciosos del entorno,

25 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (1579-1624), año 1580. La portada no se ha conservado, aunque es posible que la venera que hoy presenta este acceso fuera reutilizado de la portada de Naveda. El maestro volvería a intervenir en este templo en 1593, cuando trabaja con Miguel Alonso en el aderezo de las gradas y de parte del enlosado. *Ibidem*, año 1593.

26 AHPBu. Prot. 4643, fol. 373v, fols. 460r-460v, fol. 461r.

27 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero (1572-1602), fols. 19r-19v, 23r, 41v, 48r, 81r. AHPBu. Prot. 4641/1, fols. 961r-961v. Los pagos se dieron por finiquitados en 1581.

28 «NISI QVIS RENATVS FVERIT, EX AQVA ET SPIRITV SANCTO, NON POTEST INTROIRE IN REGNVM DEI» *Jn.* 3,5.

29 Real Academia de la Historia, 9/289, fol. 496r. I. CADIÑANOS BARDECI, «El Colegio de la Vera Cruz», págs. 26-28.

30 AMA, caja 1084, leg. 13, fol. 17r.

31 S. VELASCO PÉREZ, *Aranda*, págs. 234-236. I. CADIÑANOS BARDECI, «El Colegio de la Vera Cruz», págs. 25-28. M^a JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Salamanca: Diputación de Burgos, 2002, I, págs. 333-336.

32 I. CADIÑANOS BARDECI, «El Colegio de la Vera Cruz», págs. 26-28.

aunque a la muerte del fundador, en 1563, el edificio no se había concluido. Todo ello generó numerosos pleitos que ralentizaron las obras³³. En ese momento todavía no se había concluido la nave de la iglesia, ni se habían construido la portada y otros importantes elementos arquitectónicos³⁴. Pese a las diferencias entre las distintas partes implicadas, el proyecto continuó hacia adelante, y Naveda se hizo cargo de las obras a partir de 1585, siendo el responsable de la realización del claustro, coro y capilla de la iglesia³⁵.

EL TALLER DE NAVEDA EN LA RIBERA BURGALESA: LA DIFUSIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE

Sin embargo, los proyectos de mayor entidad fueron los realizados en la comarca ribereña, donde muchas parroquias contrataron los servicios del taller de Naveda. En la iglesia de Sinovas se siguió una traza de Pedro Díez de Palacios³⁶, inaugurando el proceso de renovación de las cabeceras de muchos templos próximos, como es el caso de Tubilla del Lago³⁷ o Villalbilla de Gumiel, realizados también por el entorno de Naveda. Todo ello habla del establecimiento de una organización profesional en la que, aparte de contar con cualificados profesionales se supo construir una importante infraestructura que permitía mantener de forma coetánea distintos proyectos edilicios, algunos de gran envergadura.

La propia diócesis pedía contratar buenos maestros «...porque de lo contrario an resultado muchos daños y gastos...»³⁸ a las parroquias implicadas, y el taller de Naveda debió contar con su aprecio y valoración. De hecho, fueron varias las localidades en las que se renovaron las fábricas religiosas con grandes edificios de nueva planta, apostando por unos valores plásticos diferentes en los que la diafanidad y la luz protagonizaban todo el espacio a través de la utilización de la tipología de planta de salón, que tuvo un notable éxito en los ámbitos burgalés y soriano³⁹.

33 S. VELASCO PÉREZ, *Aranda*, págs. 229-232, 237-240, 248-250, etc. PEDRO SANZ ABAD, *Historia de Aranda de Duero*, Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1975, págs. 165-174. JUAN GABRIEL ABAD ZAPATERO, *Apuntes para una historia de Aranda*, Burgos: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1984-1988, págs. 31-32. ANTONIO REIS NAVARES, «El obispo Pedro da Costa: cuna, familia y obra», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 7 (1992), págs. 106-107.

34 ARChVa. Pleitos Cíviles, Fernando Alonso, Olvidados, 867, 2.

35 M^a JOSÉ REDONDO CANTERA, «Esculturas del Renacimiento en las aguas durolenses», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 18 (2003), pág. 303. Lamentablemente desaparecido, los restos arquitectónicos de mayor entidad fueron trasladados a un parque de la localidad.

36 CELESTINA LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios y la portada de la iglesia de Gumiel de Izán», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19 (2004), págs. 379-380.

37 C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 379-380.

38 *Constituciones sinodales del obispado de Osmá*. El Burgo de Osmá, Diego Fernández de Córdoba, 1586, pág. 289.

39 JULIO JUAN POLO SÁNCHEZ, «El modelo «Hallenkirchen» en la arquitectura religiosa del norte peninsular: el papel de los trasmeranos», en M^a del Carmen LACARRA DUCAY, coord., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, págs. 285 y ss. José



Fig. 3. Interior de la colegiata de Roa.

Seguramente el primero de los proyectos que siguió este modelo en la comarca ribereña fue la colegiata de Roa, promovido por los condes de Siruela. Este edificio, cuyo diseño ha sido atribuido a Pedro de Rasines⁴⁰, toma como modelo la capilla mayor del monasterio de La Vid⁴¹, combinando el espacio centralizado de uso funerario con el sentido longitudinal imprescindible para la celebración de la liturgia y la acogida de un buen número de fieles. En este caso, el taller dirigido por Naveda fue el encargado de parte del desarrollo de las obras⁴², aunque estas se dilata-

ron en el tiempo suscitando no pocos problemas⁴³ [Fig. 3]. Este edificio generó una amplísima influencia en todo el entorno, como atestigua el uso de una cabecera muy similar en Villaescusa de Roa⁴⁴, o el uso de la planta de salón en Coruña del Conde y Olmedillo de Roa.

Estos dos últimos casos, construidos de forma coetánea, presentan características muy similares tanto en el planteamiento general de su arquitectura como en los diferentes elementos estructurales empleados. Desconocemos cuándo se inician las obras de Coruña del Conde, pues cuando Naveda se obliga a realizar «...los pilares torales de la yglesia...» en 1571 se indica que «...está començada a edificar (...) conforme a la traza e condiciones contenidas en la licencia de contrato...» que habían firmado con anterioridad⁴⁵ [Fig. 4]. La pila bautismal, acanalada, debe formar parte de esta misma iniciativa, ya que contiene la fecha de 1576. Es significativo que años después de la muerte de Juan de Naveda, fuera otro maestro homónimo y seguramente familiar suyo el encargado de llevar a cabo la transformación de la cabecera⁴⁶. En Olmedillo de Roa, se sabe que Naveda materializó las

M^a MARTÍNEZ FRÍAS, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Diputación de Soria, 1980, págs. 356 y ss.

40 Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Santander: Universidad de Cantabria, 2003, págs. 279 y ss. M^a José ZAPARAÍN YÁÑEZ, «El Valle del Duero, territorio y núcleos durante la Edad Moderna. De Almazán a Valbuena de Duero», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 27 (2012), pág. 268.

41 B. ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica*, pág. 313.

42 Lorena GARCÍA GARCÍA, *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes (Palencia), desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2012, pág. 172. A finales del siglo XVI, los herederos de Naveda se ponen en relación con la culminación de este proyecto. ARChVa. Protocolos y padrones, 104,2, fols. 252r-253r.

43 ARChVa. Registro de ejecutorias, caja 1580, doc. 59.

44 José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, «Torres defensivas y campanarios de iglesia: Villaescusa de Roa en la Ribera del Duero», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 24 (2009), págs. 131-141

45 AHPBu. Prot. 4627/3, fol. 129v. Archivo Municipal de Coruña del Conde, sign. 1656.

46 C. LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño*, págs. 165-166.



Fig. 4. Interior de la iglesia de Coruña del Conde.



Fig. 5. Vista de Olmedillo de Roa.

trazas de Díez de Palacios, y su labor de cantería fue tasada por Juan Negrete y Bartolomé de Rada en 1588⁴⁷, maestros con los que mantuvo una estrecha relación [Fig. 5].

Precisamente, en las tasaciones de las obras se ofrece un claro testimonio de los vínculos personales y profesionales que existían entre ellos. La maestría de Naveda lo capacitaba para actuar también como tasador, y así aparece en la colegiata de San Pedro de Soria⁴⁸. Más próximo al Duero burgalés, Naveda tasaría en 1582 «...dos capillas (...) y otra capilla y un husillo de una torre con sus ventanas y un altar con su arco y gradas...» que habían realizado Juan de Arana, Juan López de Ubieta y Miguel de Nates⁴⁹ para la iglesia de Zazuar. Los maestros nombraron a Juan Negrete como tasador, mientras que la iglesia se decantó por Naveda, tasando la obra en 550.000 maravedís⁵⁰.

COLABORACIÓN Y CONTACTOS CON OTROS PROFESIONALES

Cuando el volumen del trabajo así lo exigía, el taller de Naveda contó con la colaboración de otros maestros, como es el caso de Miguel de Nates⁵¹, como sucede en la realización de las capillas situadas junto a la torre de la iglesia de Gumiel de Izán, donde además colaboraron otros profesionales como Bartolomé de Rada y Francisco del Hornedal⁵². Estos dos últimos fueron los encargados de llevar a cabo la construcción de la magnífica portada de

47 C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 378-379, 385.

48 Víctor HIGES CUEVAS, «La colegiata de Soria», *Celtiberia*, 37 (1969), pág. 55.

49 ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Zazuar (1552-1645), año 1582.

50 *Ibidem*. Sin embargo, los pagos se dilataron por mucho tiempo: ADBu. *Ibidem*, año 1584, 1587, 1589, 1590, etc.

51 Este maestro intervino en numerosas parroquias ribereñas como las de Baños de Valdearados, Tubilla del Lago o Zazuar. ADBu. Libro de Fábrica de la iglesia de Baños de Valdearados (1559-1574), años 1564, 1567; Libro de Fábrica de la iglesia de Tubilla del Lago (1548-1649), año 1561, 1566, 1568-1570, 1574-1576; Libro de Fábrica de la iglesia de Zazuar (1552-1645), año 1570, 1572, 1577, 1579, 1582, 1584, 1587. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 379-380.

52 C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 382-383.



Fig. 6. Iglesia de Gumiel de Izán.

este templo, seguramente la construcción de mayor significación en toda la zona, pese su finalización no tuvo lugar hasta bien entrado el siglo xvii⁵³. La profesora Losada Varea ha defendido que el diseño de esta portada, así como de las capillas del templo gomellano corrieron a cargo de Pedro Díez de Palacios⁵⁴ [Fig. 6]. Este maestro, que llegó a ostentar la maestría mayor de la catedral de Sevilla, fue uno de los artífices del desarrollo arquitectónico de la ribera burgalesa y la implantación del modelo clasicista en muchos de los templos en los que se siguieron sus

trazas⁵⁵, en su mayoría realizados por el taller de Naveda, como las torres de Olmedillo de Roa⁵⁶ o Vadocondes⁵⁷.

De hecho, el taller de Naveda realizó numerosas trazas de este maestro, y posiblemente siga un diseño suyo la capilla del arcipreste Pedro Alonso de Alameda en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero [Fig. 7]. El promotor declaraba en 1557 que había «...començado a haçer una capilla en la yglesia de señora sancta María...» que estaría dedicada al «...santo crucifixo u oración de Nuestra Señora...»⁵⁸. Sin embargo, el proyecto debió dilatarse en el tiempo. Encajada entre la sacristía y la gran cabecera gótica, presenta una planta irregular que no es obstáculo para que se configure un interesante espacio centralizado cubierto por una elegante cúpula, cuya correspondencia más directa se encuentra en la realizada por este mismo maestro en la antigua capilla del Sagrario de la iglesia de Santa María de Carmona⁵⁹. También es probable que la construcción de este ámbito fuera realizada por Naveda, como atestigua el uso de algunos motivos ornamentales, similares a los empleados en Roa, o incluso el tipo de cubierta, cuyo acabado es muy próximo al

53 M^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 283-287. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 377-381.

54 C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 382-383.

55 C. LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño*, pág. 105. Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA y Consuelo SOLDEVILLA ORIA, *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander: Universidad de Cantabria, 2013, pág. 133.

56 C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», págs. 378-379, 385. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, «Las torres de la Ribera durante la Ilustración: continuidad e innovación», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 28 (2013), págs. 257-258.

57 M^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 293-294. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», pág. 378. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, «Las torres del siglo xvi en la Ribera del Duero: de la atalaya al mundo urbano», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 26 (2011), págs. 150-154. M^a José ZAPARAÍN YÁÑEZ, *La villa de Vadocondes, bien de interés cultural*, Burgos: Ayuntamiento de Vadocondes, 2012, págs. 254 y ss. José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ignacio SAN JOSÉ ALONSO y Juan José FERNÁNDEZ MARTÍN, *Ocho torres. Análisis sobre la evolución de campanarios del s. xvi en la provincia de Burgos*, Valladolid: Diputación Provincial de Burgos y Universidad de Valladolid, 2014, págs. 124-132.

58 ADBu. Capellanía del Arcipreste Alameda.

59 Alfonso OJEDA BARRERA, «La obra de la primitiva capilla del Sagrario de Santa María de Carmona» en *Laboratorio de Arte*, 26, 2014, págs. 73-93.

realizado por este maestro en la venera de Torresandino. En este caso, siguió un diseño de Juan de la Puente, veedor de las obras del obispado de Burgos, autor de otros templos del ámbito sur del antiguo obispado burgalés que también fueron construidos por el mismo taller⁶⁰. Es posible incluso, que la elegante iglesia de Ciruelos de Cervera, próxima a las canteras de las que se extraía el material pétreo utilizado en muchos de los proyectos de la época, fuera realizada por este taller.



Fig. 7. Interior de la capilla del arcipreste Alameda en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero.

LA MUERTE DE JUAN DE NAVEDA (1595): LA CONTINUACIÓN DE LOS PROYECTOS INACABADOS

Muchos de estos proyectos quedaron paralizados en 1595 tras la muerte de Juan de Naveda⁶¹ y la consiguiente desestabilización de todo el taller. El maestro trasmerano fallecía en Aranda de Duero, sin haber otorgado testamento. Al parecer era vecino de la parroquia de San Juan y fue enterrado en el convento dominico de *Sancti Spiritus*⁶², con el que había mantenido una estrecha relación⁶³. Su viuda, María de la Torre y su cuñado, Luis de Vallejo⁶⁴, se encargaron de disponer las distintas mandas testamentarias⁶⁵ y organizar el reparto de bienes y obligaciones que quedaban tras su muerte.

Sus hermanos –Francisco, Andrés y Pedro de Naveda– tuvieron que hacerse cargo de las numerosas obras iniciadas por el finado. Así parece desprenderse de los distintos poderes que se otorgan en los años posteriores a la muerte de Juan. En ese momento, Pedro era vecino de Medina del Campo, lo que explica que en buena parte de los casos sean Andrés y Francisco los encargados de suceder a su hermano en el ámbito profesional⁶⁶.

60 Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, «El maestro de cantería Juan de la Puente. Obras burgalesas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55 (1989), págs. 398-401. Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, «Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI», en *Historia de Burgos III. Edad Moderna (3)*. Burgos: Caja de Burgos, 1999, pág. 46.

61 AMA, caja 31, leg. 1, fols. 272r.

62 *Ibidem*, fols. 273r.

63 M^a J. REDONDO CANTERA, «Esculturas del Renacimiento», pág. 303.

64 Luis de Vallejo era hijo de Rodrigo del Barrio y Juana de Vallejo. ARChVa. *Registro de Ejecutorias*, caja 1121,40, fol. 1r.

65 AMA, caja 31, leg. 1, fols. 271r-278r.

66 De hecho, Pedro únicamente aparece trabajando junto con su hermano Andrés en la realización de una escalera en la parroquia de Fuentespina, que había sido iniciada por el maestro Juan de San Román. M^a JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Fuentespina. La villa y su arte. Siglos XVII y XVIII*, San Sebastián: 1995, págs. 91-94.



Fig. 8. Iglesia de Santa María de Gumiel de Mercado.

La última de las obras en las que Naveda había estado implicado era la torre de la iglesia de Santa María de Gumiel de Mercado [Fig. 8]. Esta construcción, cuyo origen se remonta a la década de 1560, había sido contratada por Díez de Palacios⁶⁷. Este maestro se había comprometido a terminarla en 1566⁶⁸, pero no llegó siquiera a iniciar las obras⁶⁹. El proyecto debió mantenerse en la mente de los responsables de la fábrica gomellana y casi tres décadas más tarde eligen a Naveda como encargado de iniciar su realización⁷⁰. Sin embargo, poco después de comprometerse le sobreviene la muerte. Los herederos

del trasmerano deciden traspasar la obra a Juan del Valle Rozadilla⁷¹, interviniendo en la escritura de consentimiento los maestros Pedro de la Torre Bueras y Pedro de Rasines⁷², realizando también una tasación de la obra de cantería⁷³. A partir de este momento, se reanudan las obras, consignándose diversos pagos a cuenta del fallecido Naveda y en favor del nuevo maestro encargado de su realización, así como a otros maestros que intervinieron en ella como Juan de San Román, Pedro Lizera, Pedro de Carasa, Diego de Cueto y otros obreros⁷⁴.

Juan del Valle Rozadilla también fue el encargado de la culminación de otros proyectos de Naveda, como testimonia el caso de la iglesia de Vinuesa, donde concertó su realización con Diego de Cueto y Andrés de Naveda⁷⁵. En otros casos fueron sus propios hermanos los encargados de seguir los proyectos inacabados, como sucede en la cabecera de La

67 APGM. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María (1540-1630), fols. 112v, 113v. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», pág. 381.

68 APGM. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María (1540-1630), fol. Iv.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*, fols. 37r-44v, 146v-150v, 151r. M^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 282-283. M^a JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ, «Hitos urbanos y escenarios sacros. Las fábricas religiosas», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19 (2004), pág. 112. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», pág. 381. JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO y JAIME NUÑO GONZÁLEZ, «La torre de la parroquia de Santa María en Gumiel de Mercado», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19 (2004), págs. 403-411. JOSÉ IGNACIO SÁNCHEZ RIVERA, «La estela de El Escorial en la Ribera del Duero: la traza urbana de Pesquera», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 27 (2012), págs. 61-63.

71 M^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 282-283. C. LOSADA VAREA, «Pedro Díez de Palacios», pág. 381. J. L. HERNANDO GARRIDO y J. NUÑO GONZÁLEZ, «La torre de la parroquia», págs. 403-411.

72 ARChVa. Protocolos y padrones, 104,2, fols. 342r y ss.

73 *Ibidem*, fols. 343r-344r.

74 APGM. Libro de Fábrica de la iglesia de Santa María (1540-1630), fols. 154r-155v, 162r.

75 Marqués del SALTILLO, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Imprenta y Editorial Maestre, 1948, págs. 433 y ss.

Aguilera⁷⁶. Esta obra había sido trazada por Díez de Palacios, habiéndose iniciado las obras en 1571 bajo la dirección de Naveda⁷⁷. Sin embargo, el proyecto quedó paralizado y una década más tarde la iglesia tenía «...gran necesidad de acabarse con brevedad...», ya que se encontraba «...desabrigada...» y ello impedía que se pudiera «...celebrar como bien el culto dibino...»⁷⁸. Hasta ese momento Naveda había sido el encargado de levantar el edificio hasta la línea de cornisa, aunque desconocemos hasta qué punto se implicó en la realización de la cubierta. En 1598 las obras pasaban a manos de sus hermanos Andrés y Francisco de Naveda⁷⁹. El resultado final es un interesante espacio que evidencia el excelente trabajo de la cantería y la elegante configuración de un ámbito centralizado gracias a la utilización de dos trompas lisas en sus ángulos.

Francisco de Naveda fue el sucesor más notorio de su hermano Juan, aunque nunca estuvo al frente de proyectos de gran envergadura como los que este había desarrollado. Por lo general, aparece vinculado a pequeñas tareas de mantenimiento o de la realización de algunas pequeñas construcciones. A principios del siglo XVII se le consignan diversos pagos por la obra del convento de dominicos de Aranda de Duero⁸⁰ y unos años más tarde interviene en el vecino convento de Nuestra Señora del Valle⁸¹ y en la instalación del retablo mayor de la parroquia de Santa María⁸². Posiblemente, su proyecto más interesante sea la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Quemada, en 1611⁸³. También actuó como tasador, ya que en 1607 aparece como tal en la obra de la sacristía de la parroquia de Santa María de Hoyas que había sido realizada por Juan del Valle Rozadilla⁸⁴.

La viuda de Juan de Naveda, María de la Torre, otorgó testamento el 8 de marzo de 1621, casi un cuarto de siglo después de la muerte de su esposo. En él declara como heredera a Isabel de Vallejo, su sobrina y manda ser enterrada «...en el convento de señor san Francisco (...) en la sepultura que yo tengo dentro en la capilla mayor de mis padres...» con el hábito franciscano⁸⁵. Todavía entonces quedaban pagos pendientes de las obras realizadas por su esposo, como testimonia, por ejemplo, la iglesia de Olmedillo de Roa⁸⁶. Desconocemos la fecha de su muerte, pero otorga un codicilo el 6 de febrero de 1622⁸⁷,

76 AMA, caja 31, leg. 2, fols. 218r-221r; caja 35, leg. 2, fols. 20r-22r.

77 Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ, *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929, págs. 125-126.

78 AMA, caja 31, leg. 2, fols. 218r.

79 AMA, caja 35, leg. 2, fols. 20r-22r.

80 AHPBu. Prot. 4647/1, fol. 263r.

81 M^a J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 336-337.

82 S. VELASCO PÉREZ, *Aranda*, págs. 286-291.

83 JOSÉ ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria I*, El Burgo de Osma: Obispado de Osma-Soria, 1979, pág. 542. M. J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico*, II, págs. 290 y 524.

84 AHPBu. Justicia Municipal, 111/37. Agradezco a la profesora Zaparaín Yáñez la localización de esta noticia.

85 AHPBu. Prot. 4674, fol. 374v-379r.

86 AHPBu. Prot. 4674, fols. 620v y ss.

87 AHPBu. Prot. 4675, fols. 83r-84r.

donde ratifica las disposiciones anteriores y justifica una serie de donaciones al convento donde había sido sepultado Naveda.

La huella de este maestro y de su taller eran ya cuestiones enclavadas en el pasado y su proyección se desdibujaba en el devenir de la nueva arquitectura. Sin embargo, sus propuestas estéticas basadas en la sobriedad y en la depuración, así como el especial cuidado por el despiece de la cantería y las delicadas labores ornamentales sirvieron de base a la configuración plástica de muchos de los templos de la Ribera burgalesa. Todas estas apuestas transformaron la definición global de algunos de ellos, y la introducción de nuevos lenguajes terminó configurando su nueva identidad.

LA CARTA DE EXAMEN EN LOS GREMIOS DE ARTESANOS DE NUEVA ESPAÑA ENTRE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura

RESUMEN

En el siglo XVI el sistema gremial pasó al Nuevo Mundo, por la necesidad de organizar la producción menestral, de controlar la formación, asegurar la calidad y proteger socialmente al artesano. El maestro ocupaba el mayor grado dentro del mismo y podía «usar el dicho oficio y tomar obras por cualquier manera, siempre que no excediera ni pasase de la facultad de que fuere examinado»¹. Las cartas de examen constituirán entonces el aval de profesionalidad imprescindible para el reconocimiento de la maestría por el gremio y el cabildo.

PALABRAS CLAVE

Carta de examen, gremios, Nueva España, XVI, artesanos.

ABSTRACT

In the XVI century the guild system moved into the New World, by the need to organize the production menestral, control the formation, ensure quality and protect socially in the craftsman. The teacher was the greater degree within the same and could «Use the profession and take works in any way, provided that they do not exceed or moved from the faculty that is examined». The letters of review will form then the guarantee of professionalism essential for the recognition of the mastery by the Guild and the Cabildo.

KEYWORDS

Charter review, guilds, New Spain, XVI, craftsmen.

1 Archivo Histórico Municipal de Puebla (en adelante AHMP). Testimonio de las ordenanzas de los carpinteros y alarifes formadas por esta nobilísima ciudad de Puebla y confirmadas por el superior gobierno el año de 1605. Serie 5, vol. 31. Art. 6.

LA ORGANIZACIÓN GREMIAL EN NUEVA ESPAÑA

Desde principios del siglo XVI el sistema gremial pasó al Nuevo Mundo constituyéndose en la institución que aseguraría el gran programa constructivo llevado a cabo en la América hispana. Tras un primer momento de construcciones de urgencia donde la falta de maestros, el aprendizaje de los naturales y la asimilación de las técnicas autóctonas marcaron su desarrollo, los cabildos ciudadanos tendieron a normalizar una estructura gremial que les pudiera asegurar la calidad constructiva y el funcionamiento regular de los distintos oficios. A finales de siglo ya encontramos numerosos gremios en las principales ciudades de la América hispana, pero centraremos nuestro estudio en México y Puebla, dentro del Virreinato de Nueva España.

Los gremios estaban sujetos a la tutela del municipio del que formaban parte integrante. El poder legislativo confirmaba y regulaba los acuerdos gremiales a través de privilegios u ordenanzas, aunque la organización interior era libre, espontánea y, en cierto modo, independiente².

En la ciudad de México se redactan entonces las ordenanzas de herreros, albañiles, plateros, alarifes y carpinteros. Estas últimas se realizan por primera vez en 1568, para englobar tanto a carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros; en las reformas que se hicieron en 1589 se incluyeron solo los escultores y entalladores, y en 1703 permanecieron los entalladores³, creando cada oficio su propio gremio y sus normativas. Este es el caso de las ordenanzas de albañilería, expedidas y confirmadas en 1599 y vigentes hasta 1785⁴.

Por su parte, las ordenanzas de la ciudad de Puebla fueron redactadas en 1570 y confirmadas en 1605, englobando tanto a albañiles como a carpinteros pues, como señala Patricia Díaz, no hay noticias de que en Puebla se redactara una separación de los dos gremios como ocurrió en México, aunque al parecer esta división estaba sobreentendida pues se respetaba⁵. [Fig. 1]

Las ordenanzas regulaban el funcionamiento de cada gremio. Servían para garantizar al cliente o comprador las mercancías que salían del taller adherido al gremio y hacían alusión a las labores propias del grupo: materiales, mano de obra, multas o cuestiones religiosas, es decir, lo relacionado con su cofradía. También incluían toda una serie de pautas de índole técnico y material con el fin de evitar los fraudes.

Dentro de los gremios, los asociados participaban en un escalafón común de categorías: «aprendices, oficiales y maestros»⁶, que vendrían a ser, en sentido estricto, grados técnicos o profesionales. Pero también participaban como jefes los «mayorales, alcaldes,

2 Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Francisco Becerra, su obra en Extremadura y América*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la UEX, 2007, pág.80.

3 José María LORENZO MACÍAS, «La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n° 83 (2003), pág. 154.

4 AHMP. Testimonio..., 5ª Ordenanza, Fol. 5v, 6r.

5 Patricia DÍAZ CAYEROS, «Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla», en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

6 Manuel CARRERA STAMPA, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España, 1521-1861*, México: Edipasa, 1954, págs. 10-11.

veedores, clavarios y prohombres», categorías que los maestros iban adquiriendo por escalafón de antigüedad. Aunque no todos los gremios tenían estas categorías, pues en el caso de los constructores, solo contaba la figura del veedor como cargo rector de la asociación.

LA FORMACIÓN DENTRO DEL GREMIO

El sistema de aprendizaje estaba regulado por las ordenanzas y permitía al aprendiz aprender el oficio en casa de un maestro a edades muy tempranas, entre 12 o 14 años, y si era familiar del maestro podían comenzar incluso antes⁷. La estancia se prolongaba entre cuatro y seis años, y se realizaba mediante un contrato notarial o «carta de aprendizaje», también llamados «contratos o yguales de aprendiz», suscritos ante un escribano por las partes otorgantes: el maestro del oficio y el padre o tutor del joven aspirante⁸. Así, el tutor o familiar del aprendiz pagaba al maestro y éste en recompensa le otorgaba vestimenta y manutención, pasando a compartir con él su casa. Además del adiestramiento o instrucción del oficio, el joven debía aprender a leer, escribir y contar, practicar la doctrina cristiana⁹, y «sacarlo como oficial» del oficio que correspondiese. Este es el caso de Francisco Becerra, maestro mayor de la catedral de Puebla, que toma como aprendiz a Alonso Pablos, «...que el dicho Francisco Bezerra le dé de vestir y calzar y comer y beber y que le muestre el oficio de cantero y le dé mostrado al fin de los dichos cinco años y un vestido de paño de color, que balga a diez reales vara, quando salga de su casa...»¹⁰. Por su parte, el aprendiz se obligaba a servir fielmente al maestro, en ocasiones como si fuera su criado. También había un compromiso adicional, que implicaba un sueldo o la contratación del oficial formado para continuar su aprendizaje» y concluido el período de enseñanza se le daba su «Carta de aprendizaje» o «Carta de examen».

Los maestros examinados ocupaban el grado más elevado dentro del gremio y podían poner su propio taller, recibir aprendices y hacer convenios de trabajo con oficiales, contratar obras y dirigir las, tener voto para la elección de veedores, asistir a las reuniones del gremio y aspirar a cargos directivos, y siempre debían regirse por las ordenanzas de la ciudad. La instrucción era esencialmente práctica, destinada a forjar no un cuerpo teórico sobre el arte, sino un ejercicio que significara la alternativa de ganarse la vida con su propia tarea, y la tienda u obrador constituía la escuela de aprendizaje.



Fig. 1. AHMP. Testimonio de las ordenanzas de los carpinteros y alarifes formadas por esta nobilísima ciudad de Puebla y confirmadas por el superior gobierno el año de 1605. Serie 5, vol. 31. Art. 6. Foto. Y. Fernández.

7 La edad mínima normalmente eran 9 años, aunque no hay noticias de una edad fija. *Ibidem*, pág.89.

8 *Ibidem*.

9 Ramón GUTIÉRREZ y Cristina ESTERAS, *Arquitectura y Fortificación, de la Ilustración a la Independencia americana*, Madrid: Colección Investigación y Crítica, Ediciones Tuero, 1993, p. 49.

10 A.P.T. Pedro de Carmona. Concerto entre Alonso Pablos y Francisco Becerra. Trujillo, 17 de Febrero, 1567, Leg. 10, Fol. 321.



Fig. 2. *Libro de tracas de cortes de piedra compuesto por ... arquitecto, maestro de cantería, componese de todo genero de cortes, diferencias de capillas, escaleras de caracoles, templos y otras dificultades más curiosas.* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Mss- Sig. R-10. Foto: Y. Fernández.

Entendemos que la formación comenzaría por aquellas operaciones más elementales. Por ejemplo, en el caso de la carpintería sería: disponer de materiales, preparar colas, moler pigmentos, fabricar pinceles o cocer aceites, y en el caso de los escultores, afilar herramientas, desbastar maderas y extraer bloques, entre otras cosas. Vicente Carducho nos ofrece un buen ejemplo de estas labores básicas¹¹.

En una etapa mucho más avanzada aprendían, en el caso de los pintores por ejemplo, a dorar y más adelante a dibujar con nociones básicas de geometría, perspectiva, colorido y empleo de las diferentes técnicas pictóricas, para pasar después a copiar del natural. Finalmente, el último estadio consistiría en aprender a componer o historiar¹². De forma paralela se haría en los talleres de escultores y entalladores.

En el caso de los alarifes, un memorial presentado por los maestros de obras españoles en la ciudad de México, exigía que hubiera un mayor esfuerzo en el aprendizaje, llegando a un período de seis años para los oficiales y requiriendo para ser maestros, «asentar cantería, mampostería y delinear», así como «leer, escribir y contar», conocer los principios de la geometría y «montear, reducir, cuadrar y cubicar»¹³. Tenían la capacidad de trazar a tamaño natural la parte o el todo de una obra, hacer el despiece, sacar las plantillas y señalar los cortes, lo que se denomina el «arte de la montea»¹⁴.

Por su parte, el oficial aprendería nuevas disciplinas de índole práctica, lo que no podemos precisar en su formación es, si a este grado de aprendizaje responderían los libros de «cortes de piedra de cantería» como el de Alonso de Vandelvira u otros similares. Quizá estos tratados eran prontuarios, repertorios de uso personal referentes a las técnicas necesarias para construir, en la práctica y materialmente, determinados tipos de arcos, bóvedas, pechinas, troneras, escaleras, cúpulas, etc. No tenían base matemática explícita razonada, no había demostraciones, sino que eran meras descripciones de un quehacer, de tal manera que el oficial pudiera aprender en ellas los secretos de la construcción material y práctica manual. Además, creemos que al fallecer el maestro, legaría sus libros y herramientas al alumno¹⁵. [Figs. 2 y 3].

11 Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, CALVO SERRALLER, F., (Int. y Notas), Madrid, 1979.

12 ROCÍO BRUSQUETAS GALÁN, *Los gremios, las ordenanzas, los obradores*, Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, pág. 3.

13 Martha FERNÁNDEZ, *Arquitectura y Gobierno Virreinal. Los Maestros Mayores de la Ciudad de México, siglo XVII*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985, pág. 25.

14 Y. FERNÁNDEZ, *Francisco Becerra*, pág. 97.

15 Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, «La formación de los maestros constructores en el siglo XVI, tanto Extremadura como en América. A propósito de Francisco Becerra», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEHC, CEHOPU, 2007, págs. 285-293.

En la mayoría de los casos, sin embargo, el maestro de cantería dominaría el saber constructivo de la época, aprendido por tradición a través de la práctica del oficio. Pero a finales del siglo XVI el aprendizaje tradicional fue sustituyéndose por una dualidad de estudios de delineación y arquitectura (matemática, geometría, proporciones, órdenes, composición, estética práctica). Lázaro de Velasco también concede a la escultura una importancia fundamental como base formativa del arquitecto¹⁶, y señala que debía tener conocimientos sobre artilugios mecánicos para adquirir una formación técnica completa. Debía saber de:

«(...) cimbras, tablados, tiros e gruas para subir los materiales en lo alto de la obra que se labra. La qual tercera cosa aunque sea materia menos grave, que el cargo que toma el Architecto, y lo haga el carpintero; [...] artificios que son menester para la cantería, que aunque parezca ser cosas baxas proceden las invenciones dellas del estudio de buenos juicios y habilidades (...)»¹⁷



Fig. 3. Detalle de capialzado del Palacio de Santa Marta de Trujillo, obra de Francisco Becerra. Foto. Y. Fernández.

LOS EXÁMENES

El cuerpo legitimador del examen

De acuerdo con las ordenanzas de alarifes y carpinteros de la ciudad de Puebla, los encargados de realizar las pruebas serían el alcalde alarife y dos veedores examinadores, uno carpintero y otro albañil, elegidos el día de año nuevo por los oficiales examinandos. Entre los requisitos necesarios para poder ejercer este cargo estaban, entre otros: ser hombres de ciencia y conciencia, hábiles, casados en la ciudad, o con mujer e hijos y debían hacer juramento solemne ante el cabildo de la ciudad y los diputados para usar el oficio¹⁸.

Por su parte, según las primeras ordenanzas de 1568, los naturales debían examinarse para ejercer el oficio por veedores diferentes a los europeos¹⁹, aunque la situación cambiará en las reglamentaciones de Puebla de 1570²⁰ y las de México de 1589, permitiéndoles ejercer libremente su oficio.

16 Y. FERNÁNDEZ, *Francisco Becerra*, pág.100.

17 FRANCISCO J. PIZARRO GÓMEZ y PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *Los X Libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polion*, Traducción Castellana de Lázaro de Velasco, Cáceres: Cicon Ediciones, 1999, pág. 49.

18 AHMP. Testimonio, Fol. 5v- 6r.

19 «... los indios de esta ciudad, sean examinados y que tengan cuenta y razón en estos dichos oficios y se señalen para ello personas las más hábiles y suficientes que entre ellos se hallaren, para hacer el dicho examen...», «...y se nombren cada año, un alcalde y dos veedores, para que éstos tengan cuenta de examinar a todos los oficiales de estos dichos oficios, para que las obras que los dichos indios hicieren, vayan bien acertadas»...*Ibidem*, Fol. 181r.

20 «que no se entienda con los Yndios Carpinteros, ni Albaniles, porque estos han de usar su oficio libremente». AHMP. Testimonio, Fol. 21v.

Requisitos para presentarse

Para poder examinarse, el aspirante debía enviar al procurador general de la ciudad una copia de la solicitud de examen y los documentos que dieran constancia de su vida y costumbres. Posteriormente, el procurador haría un informe sobre los antecedentes penales del pretendiente, independientemente del oficio.

Por su parte, los maestros veedores debían certificar la capacidad del aspirante a través de las «pruebas de idoneidad»: indagaban sobre el parentesco del aspirante, su lugar de origen, referencias personales, recomendaciones, domicilio en la ciudad..., y entre los requisitos se pedía, ser «cristianos viejos» y de total «limpieza de sangre»²¹, aunque estas exigencias poco a poco se fueron olvidando²². Debían saber sobre sus maestros, dónde y cómo aprendieron a leer, escribir, etc., y, tras esta información previa, fijaban o no la fecha de examen de común acuerdo con los candidatos, según el caso.

Los derechos de examen

Cualquier oficial que cumpliera con los requisitos anteriores, para presentarse a las pruebas debía pagar los derechos de examen al alcalde y examinadores que, independientemente del oficio, ascendían a 8 pesos de oro común y dos pesos de limosna para la caja del oficio y el pago al escribano. Por tanto, si los oficiales se examinaban de varios oficios a la vez (tienda, carpintería o albañilería) el mismo día, solo tenían que pagar los 8 pesos de oro, pero si se presentaban en días distintos, debían pagar lo mismo por cada examen más la limosna de la caja²³.

Para poder controlar todo este proceso, los alcaldes examinadores tenían un libro, denominado «Fiel de Fechas»²⁴, en el que se recogían todos los oficiales que se examinaban, el día, mes y año que tuvo lugar el examen y la facultad de la que se examinó. Este libro estaba custodiado en la misma caja donde se recogía el dinero del oficio. El responsable de proteger la caja era el alcalde y tenía tres llaves, que guardarían el mismo y los dos examinadores. Después se encargaban de organizar a los oficiales examinados en algún lugar y convenir la forma en que se iba a gastar el dinero común, de lo contrario tendrían que pagar una pena de 10 pesos de oro de minas.

Finalmente, si transcurrido el tiempo algún oficial hubiera aprendido más de lo que se examinó la primera vez y quisiera examinarse de nuevo, podía hacerlo pagando de nuevo los derechos de examen²⁵.

21 Hemos analizado el caso concreto de Francisco Becerra, que para ejercer el cargo de arquitecto en las Indias debía cumplir estos dos requisitos: ser de familia cristiana, y no pertenecer a la rama de los Pizarro. Y. FERNÁNDEZ. *Francisco Becerra*, pág. 97.

22 Martha FERNÁNDEZ, «El albañil, el arquitecto y el alarife en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 14, n° 55 (1986), págs. 49-68.

23 AHMP. Testimonio. Fol. 10v-11v.

24 M. CARRERA STAMPA, *Los gremios mexicanos*.

25 AHMP. Testimonio. F. 11v-13r. Sin embargo, en 1760, el aspirante a maestro en arquitectura debía pagar por los gastos de examen 100 pesos.

En las ordenanzas de 1599 también se estipulaba:

«que si viniera de España algún oficial pobre y no examinado, los examinadores tengan obligación de examinarlo de forma gratuita y no oprimirle constando su suma pobreza y si no trajese capa y otra cosa que le impida trabajar, los Alcaldes y examinadores pidan entre los demás Maestros examinados para ayudarse a la necesidad de vestido(...)»²⁶.

Las pruebas del examen

El examen del gremio de los constructores

Nuestra intención es realizar un estudio de este examen en el marco de la *Certificación Institucional del Gremio de la Ciudad de México*, definido jurídicamente por las «Ordenanzas de albañilería» expedidas y confirmadas en el año 1599 y vigentes hasta 1735. Lo que nos interesa saber, son los conocimientos del constructor gremial acerca de los materiales y procedimientos constructivos adquiridos durante su formación²⁷, requeridos y registrados durante su examen por los Cabildos de las ciudades de México y Puebla, conforme a las ordenanzas del gremio, pues sin la «carta de examen» el constructor no podía ejercer el oficio.

Las instituciones encargadas de certificar al constructor fueron creadas desde la esfera política de la sociedad por medio de disposiciones jurídicas. El gremio, la academia y la escuela fueron las instituciones facultadas para seleccionar, formar, examinar y autorizar a quienes debían llevar a cabo la construcción espacial. Aunque una institución sustituyó a la otra, todas invariablemente aplicaron el «examen» como el procedimiento definitivo para concederle al constructor su certificado institucional²⁸, y las Ordenanzas determinaron oficialmente los conocimientos, habilidades y aptitudes del aspirante a maestro para poder obtener su «carta de examen» y el «título» expedido por las autoridades.

Según los reglamentos gremiales de 1599 había dos tipos de examen, uno «de lo tosco» y otro «de lo primo». Sin embargo, algunos documentos del siglo XVIII afirman que el examen «de lo tosco» o «de lo prieto» era la prueba aplicada a cualquier albañil, aunque no supiera leer ni escribir. Quien tenía esta carta de examen sólo estaba autorizado a construir obras de adobe, y en caso de trabajar en obras de mampostería, debía hacerlo en calidad de oficial bajo la dirección de un maestro «de lo blanco». Además no estaba autorizado a hacer avalúos²⁹. El examen «de lo primo» o «de lo blanco», servía para averiguar quiénes sabían construir obras de mampostería, cantería y hacer tasaciones, además de leer, escribir y contar. Sin embargo, en estas ordenanzas no se contemplan todos los materiales constructivos que debían conocer, algo necesario en las ordenanzas de 1735, donde se es-

26 F. DE BARRIOS LORENZOT, *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los Gremios de Nueva España*, México. 1921.

27 M^a del Carmen OLVERA CALVO, «Los sistemas constructivos en las Ordenanzas de albañiles de las ciudades de México de 1599. Un acercamiento». *Boletín de Monumentos Hcos.*, México: INAH, págs.7-43.

28 P. PAZ, «El examen...», págs. 25-42.

29 *Ibidem*.

pecifican sus características e incluye un listado de los más utilizados en la época virreinal. En estas mismas ordenanzas el examen constaba de dos partes, en la mañana para la obra y en la tarde para el taller, que se reducía a la geometría práctica, álgebra, arquitectura, cortes de cantería y los tratados como el del padre Tosca. El examen de la obra consistía en que el examinado armara una pilastra, una cornisa u otra cosa con sus propias manos, porque ya estarían cortadas las piedras con la montea que anteriormente había preparado el examinado³⁰.

El examen podía ser parcial o total, variando según los contenidos. Esto provocó diversas calidades de maestros examinados. Entre los requisitos se encontraban 15 procedimientos constructivos: saber «formar una casa con todo cumplimiento»; localizar el sitio más adecuado para los edificios; diseñar su fachada y proporciones según las condiciones de sanidad del lugar; conocer la proyección, trazo y construcción de los arcos; saber realizar todo género de bóvedas o capillas «como son de crucería o acabadas, capillas enregidas, capillas de aristas, capillas vaídas, capillas de todos géneros...»; calcular el grueso y la profundidad de desplante de los muros a partir de una altura dada; cuantificar los tejados y hormigones; colocar solería de todos los géneros; atar cuatro portales, hacer escaleras de muchas ideas cuadradas, prolongadas; fabricar un caracol de ojo abierto y otro caracol de macho; hacer chimeneas francesas y castellanas; cortar un pilar antorchado, hacer otro de cinco cuartos y forrar de azulejo, hacer a aliares, revocados de junto y entrejunto³¹. Estas disposiciones o normas jurídicas establecidas como temas del examen, se mantuvieron vigentes hasta la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Las Ordenanzas de Puebla de 1605 también nos aportan gran cantidad de información sobre el examen y los conocimientos que el oficial de albañilería debía tener para obtener su carta de examen³². Debía saber formar tres tipos de casa, edificadas según la tradición y posición social de los dueños: una casa común, una principal y una casa real. La primera debía conformar un «cuadrado» y tener «vn palacio [sala] y portales, y otros miembros que el señor de la dicha casa demandare»; debía saber la dimensión de las paredes, las zanjas³³, y utilizar siempre los materiales de la zona. Por su parte, la casa principal debía contar con «Salas e quadras, e Camaras e recamaras, e patios, e recevimientos, e todas las otras piezas[...]». Finalmente la Casa Real debía tener³⁴, «salas, quadras, camaras, y recamaras, e patios e todos los miembros que le pertenecen para casa de Rey, e sepa hacer sus ventanas con sus asientos[...]»³⁵. Y «ordenar una yglesia de tres naves con sus pilares e

30 Para más información sobre las Ordenanzas de 1735, consultar, VVAA., «Los constructores y su organización», en *Hª de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Vol. II, Tomo III, México, 2004, págs. 221-275.

31 AHDF, «Ordenanzas de albañiles de la ciudad de México» expedidas el 27 de Mayo de 1599. *Arquitectos*, 380.

32 AHMP. *Testimonio*, Fol. 13v-14v y 18r.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*. Fol. 14v-15r.

35 Estas mismas pautas aparecen en las Ordenanzas de Sevilla de 1527, Reedición Facsimilar, Sevilla, 1975. Fotocopias de microfilmes del Archivo Municipal, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, pp. 150 y 150v.

su capilla principal[...] y arcos[...]»³⁶; hacer varios tipos de capillas, «ochavada, cuadrada ansi de arista como de crucería, e de cinco claves de lazo o de otras muchas maneras[...]»; «hacer un monasterio según y de la orden que fuere demandado con su yglesia, claustros e seldas, e dormitorios, e refitorio, e capítulo e todas las demás cosas pertenecientes a la casa[...]» e incluso una fortaleza:

con todas las defenciones que le pertenezca que se entienda muros e contramuros e su barbaca-na e torre redondas e cuadradas e ochavadas con su omenaje agaritado e almenado e valuarte e troneras altas e bajas do pertenezcan y sus cabas hondas e alombardadas según conviene, a sus puertas bien ordenadas para la dicha defención de la fortaleza e sus puertas lebadisas e sepa dar las grosuras a los muros que les convengan e a las sanjas y las alturas que pertenece a cada cosa e sepa hacer albijos e minas e contraminas³⁷.

Debían saber mezclas, tejar y hacer canales maestras³⁸, todo tipo de escaleras³⁹, chimeneas, solar un patio con cuatro portales⁴⁰, hacer:

Arcos grandes e pequeños aguardados a peso, así redondos, como escaldaños e terciados e quarto y sarponel y arabi,⁴¹ y sepa dalles la gordura a las roscas e dalles a cada uno sus estribos, según le convenga e asentar puntos e baibeles[...], y hacer sus pilares ochavados e redondos y antorchados, con sus basas e capiteles[...]⁴²

También se pedía a los alarifes, entre otras cosas, saber construir molinos de pan y de aceite⁴³; una pila ochavada o una alberca de argamasa, con sus cañerías y atarjeas⁴⁴, hacer una noria, una presa o un puente con sus arcos, pretils, ramales o tajamares⁴⁵.

Por tanto, ser competente, hábil y suficientes en cada una de las especialidades de la profesión, implicaba que el constructor manejara de forma práctica la solución de problemas de geometría, sistemas de trazos, sistemas de proporciones, emanados de Vitruvio o de Euclides, además de las reglas de aritmética básica, así como conocer el sistema de

36 «con sus respensiones dandoles la gordura e grosuras e larguras e alturas o sacar las sanjas según conviene dándole su razón a cada nave e capilla, e cuerpo de la yglesia así para carpintería, como para crucería...». *Ibidem*.

37 *Ibidem*, Fol. 16r-17v.

38 *Ibidem*. Fol. 13v-14v.

39 «asi quadrada como perlongada o de caracol saviendoles dar sus caxas y almache del caracol la que se conviene e sepa dalle su huella e altura con sus mesas cuadradas según le pertenezca a cada cosa, conforme a la disposicion de lo que hiciere». *Ibidem*.

40 «solar un patio con quatro portales e los sepa solar e atar a todos quatro juntos e solallos de junto cerrado o de qualquier género de suelo que se le pidiere o de revocado». *Ibidem*, Fol.15r.

41 Es decir, arcos de medio punto, escarzanos, carpanel y posiblemente de herradura.

42 AHMP. *Testimonio*, Fol.15r.

43 «...o de cubo o de canal e sabelle dar su saltino según conviene y sepa fazer sus bóbedas y atarjeas aguadas e colas e caxas e sanjas que convengan e sabelle respaldar...», *Ibidem*, Fol. 17r y v.

44 «...e sepa llevar una Agua de esta pila a la Alberca como de la fuente con su cañería o atarjea y sabelle hacer sus caxas y almacenas e sangraderas según convenga y limpiar esta cañería». *Ibidem*, Fol. 16r y v.

45 «...hacer una Noria e una presa e sepa dalle la hondura del agua, asentar la rueda y sabelle dar la anchura y sabelle hechar sus arcos y empedralla según conviene» «...hacer una puente con sus Arcos e pretils e ramales e empedrallo e dalle sus corrientes e sanjas para fundallo e sepa hacer sus taxamares a cola...» *Ibidem*, Fol. 16v y 17r.

medidas y su aplicación a la construcción⁴⁶. El que no fuera hábil y competente en todas las tareas referidas, podría obtener el título de maestro en una sola especialidad⁴⁷, según los conocimientos demostrados en el examen.

*El examen del gremio de carpinteros*⁴⁸

Las primeras normas fueron dirigidas a los carpinteros «de lo blanco» y «de lo prieto», a los entalladores, ensambladores y violeros, es decir, cuatro oficios que se integraban bajo un solo gremio, unidos por el uso de la madera como materia prima para la ejecución de sus trabajos. Pero de acuerdo con las Ordenanzas de Puebla (1570), cada especialidad tenía su propio examen de acuerdo con el grado de capacitación y conocimientos adquiridos.

Los carpinteros podían examinarse tanto de tienda (básicamente orientados hacia la fabricación de mobiliario), como «de fuera de la tienda» (lo que era la carpintería de armar). Este segundo grupo tenía subdivisiones y todas ellas incluían actividades que demandaban un mayor grado de complejidad que la fabricación de obras de ebanistería. En el primer grupo se pedía que:

...el que fuere tendero para examinarse, ha de saber hacer un pulpito, una puerta, una ventana, una silla, una eflera, una caja de lazo de castillejo o de diente de perro, embasada con sus molduras al romano, y sepa hacer una mesa de seis piezas, cabeceada, envisagrada, e si en algún tiempo supiere hacer alguna obra fuera, e quisiere examinarse de ello, que el dicho Alcalde e examinadores, le examinen de aqueio que diere razón, pagando lo que pagó la primera vez que se examinó⁴⁹[...]

Dentro del segundo grupo, el lugar más elevado correspondía a los carpinteros capaces de examinarse en «cosas que tocan a la geometría» o Jumétricos, palabra que sirve para definir el grado máximo que se podía alcanzar como oficial tracista de la carpintería de lo blanco⁵⁰. El «Jumétrico» era un carpintero capaz de trazar y decorar armaduras de gran

46 AA.VV. «Los constructores y su organización...»

47 «[...] el que fuere examinado y no diere cuenta y mostrare suficiente y sepa de compás y regla y práctica suficiente al tal, sea examinado y se le dé Carta de Examen de sólo aquello de que le hallaren suficiente, y de esto, y no de más, puede usar de lo que supiera realizar». F. DE BARRIOS, *El trabajo...*, p.182.

48 Para un análisis más completo sobre el gremio de los carpinteros y entalladores de México, véanse los trabajos de Consuelo MAQUÍVAR, *El imaginero novohispano y su obra*, México: INAH, 1995, y «Los escultores novohispanos y sus ordenanzas», en *Historias*, núm. 53, sept-dic., 2002; y el de Rogelio RUÍZ GOMAR, «El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España», en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México: INAH/UNAM, 1990.

49 AHMP. *Testimonio*, Fol. 10r y v.

50 Leonardo ICAZA LOMELÍ, «Mudejerías novohispanas del agua», *BMH*, México: INAH, n° 16, 2009, pp. 9-10; Enrique NUERE, *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de San Miguel*, Málaga: CoL. Of. de Arq. de Andalucía Oriental, 1990, pp. 125, 286, 290; Diego LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (copia facs. de la de Sevilla, Luis Estupiñán, 1633), Valencia: Albatros Ed., 1982.

complejidad, como «una quadra de media naranja de lazo lefe o de artesones»⁵¹, es decir, una cubierta para una bóveda semiesférica decorada con una rueda de lazo de diez⁵². A su vez, también tenía que saber hacer:

...en una quadra (cubierta) de mocaraves quadrada y ochavada, una armadura de cinco paños o en tres, quadrada u ochavada, así de lazo como de artesones, y una bastida, y un yngenio real e puentes compuestos con sus alsadas e lombardas e cureñas de lombardas e de otros muchos tiros y si esto no supiere le examinen de aquello que diere cuenta y razón⁵³.

En un nivel inferior estaría el «Lafero» que requería una habilidad menor, y serían aquellos carpinteros capaces de hacer y decorar una cubierta ochavada de cualquier género de lazos lefe, con sus pechinas en los rincones, y si era capaz de hacerlo en cualquier género de armadura en cinco paños, podría hacer todo lo que a continuación se dice⁵⁴, es decir, los trabajos correspondientes a la última categoría.

Finalmente, estaban los «armadores» que sólo conocían el arte de la fabricación de techumbres o armaduras en tres paños, perfilados con sus limas moameres y enmaguetadas, y los pares con su arrocabe de molduras. Asimismo, debían entender de todas las obras de fuera, como se fabrica una armadura de lima bordón, una puerta, una ventana de molduras, un pulpito y todo lo perteneciente al dicho oficio⁵⁵.

Las primeras ordenanzas de la Ciudad de México (1568) distinguían el trabajo de los entalladores y ensambladores con un examen diferente. Los futuros maestros debían saber tallar las diferentes partes de un retablo, así como «de talla y de la escultura», es decir, con el término de *entallador* se reconocía tanto al que trabajaba las partes de un retablo, como al que elaboraba imágenes⁵⁶. En cuanto a los *ensambladores*, el examen consistía en hacer «un escritorio con dos tapas,... una silla francesa,... una cama,... una mesa de seis piezas con sus cuerdas y sillas de ataraceas». Como se desprende de esta síntesis, el ensamblador estaba más relacionado con la ejecución del mobiliario que con la manufactura de los retablos.

Sin embargo, en las segundas ordenanzas que se pregonaron en la capital novohispana el 17 de abril de 1589, el término de ensamblador no se volvió a utilizar (aunque aparece en el título). En las ordenanzas se habla de Maestros de Arte de Escultores y Entalladores

51 López Guzmán, al analizar el gremio de la carpintería en distintas ordenanzas, distingue siete categorías: geométricos, laceros, armadores, tenderos, oficiales de carpintería de lo prieto, oficios de música y entalladores: «Geométricos: tenían que saber hacer una estancia con bóveda de media naranja con lazo Iefe, una quadra cuadrada y ochavada con mocárabes,...» Rafael LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 66-67. L. ICAZA, «Mudejerías...». Pag. 9.

52 Cfr. Ordenanzas de Sevilla, que por su original, son aora nuevamente impressas, Sevilla, Andrés Grande, 1632 (ed. Facsimilar con introducción de V. Pérez Escolano y F. Villanueva Sandino, Sevilla, Of. Téc. de Arq. e Ing., 1975); P. DÍAZ, «Las ordenanzas...».

53 AHMP. *Testimonio*, Fol. 13v.

54 *Ibidem*. Fol. 9v-10r.

55 *Ibidem*.

56 Consuelo MAQUÍVAR, *Los adornadores del credo divino: en Imagineros Barrocos*. México: INAH. www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/actas/3cibi/documentos/37.pdf. (Consultado 25-5-2016)



Fig. 4. AHMP. Ordenanza de Ensambladores, Escultores y Talladores. *Cartas de examen de las Ordenanzas*, 1775. Fol.176 y ss. Foto. Y. Fernández.

y Arquitectos⁵⁷, y a través del examen se establecían dos categorías: ensambladores y arquitectos por un lado,⁵⁸ y entalladores por otro⁵⁹. Fig. 4

En capítulos añadidos se comenta que los entalladores hagan Ordenanzas por separado, aunque se encuentren dentro del gremio de carpinteros⁶⁰. Se encargaban de realizar las diferentes secciones de un retablo: debían saber dibujar, cortar bien la madera y guardar los campos de la obra, hacer un capitel corintio y una columna revestida de talla y follaje, de uso romano, un serafín y un pajarito. Para examinarse del Arte de entallar «a de ver todos los órdenes de que se compone la arquitectura: que son Toscana, Dorica, Jónica, Corintia y compuesta de un cuerpo e usar, plantar y montear con todo Arte y dibujo; señalar macizos, y descubrir miembros, y disminuir cuerpos, proporcionar remates y todo lo que pertenece al dicho arte»⁶¹.

Por su parte, los que pidieran carta de examen de escultor, «debían saber componer una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y compostura de ella, por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida, con

buena gracia»⁶².

Finalmente citan las Ordenanzas que «los exámenes se hallan de hazer y hagan cada uno de ellos en la casa del veedor que fuere maestro examinado del Arte que pidiere el examen, por causa que pueda dar y hacer demano las piasas que se requieran, para que vean como las saben hazer»⁶³.

Los imagineros novohispanos fueron vigilados estrechamente, no sólo por los veedores del gremio, sino también por las autoridades eclesiásticas, pues siempre existió la preocupación de que no se «falsearan» o mal interpretaran las representaciones de los diversos pasajes de la Historia Sagrada o las hagiografías⁶⁴. En este sentido, las Ordenanzas de Pintores y Doradores de 1681, comentan que los indios no podían hacer pintura, ni imagen alguna de santos, sin haber aprendido este Arte y ser examinados. Pero se les permitía

57 AHMP. *Cartas de examen de las Ordenanzas*, 1775. Fol.176 y ss. En este libro aparecen recopiladas todas las ordenanzas de carpinteros y alarifes de Puebla, así como el Testimonio de las Ordenanzas de Ensambladores, Escultores y Talladores realizadas en México en 1589.

58 El «Arquitecto» hasta el siglo XVIII es el retablista, y con la aparición de las Academias pasa a serlo el Maestro de Obras con conocimientos teóricos. Un ejemplo lo vemos con Pedro de Arrieta, su formación inicial fue como carpintero de los blanco (retablista) y escultor, examinándose como arquitecto en México en 1691, P.227

59 Rogelio Ruíz, «El gremio...» págs. 27-44.

60 AHMP. *Cartas...* Fol.179v.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*. Fol. 180r.

63 *Ibidem*.

64 C. MAQUÍVAR, *Los adornadores...*

pintar sobre tablas, frutas, animales, pájaros y romanos, y otras cosas sin examinarse. En las normas se aprecia la preocupación⁶⁵:

por cuanto los retablos y esculturas de imágenes, como cosa de tanta devoción y del culto divino, deben hacerse con toda perfección y arte [...] que se han hecho y hacen retablos de imágenes tan imperfectos que quitan la devoción engañando los que los hacen a los pobres indios y también a los españoles después de haber pagado un dinero por el que podían haber realizado mejores obras [...]

La carta de examen

Después de lo expuesto, hemos comprobado que la palabra no era suficiente para declarar a alguien como maestro del gremio de albañilería o carpintería. Por ley, sólo podía ser maestro y ejercer el oficio quien tuviera un documento que lo amparase, un certificado gremial que lo declarase como tal, es decir, una *carta de examen*. Este documento debía estar siempre avalado por el Cabildo, quien desde la Real Cédula de 10 de marzo de 1566 era el que concedía la licencia, por competerle la función de policía urbana⁶⁶. En ella los veedores reconocían y describían las habilidades del examinado en ciertos procesos de la construcción, se establecían las tareas autorizadas a las que debía dedicarse exclusivamente el constructor o el carpintero y, en caso de no acatar estos límites, los veedores podían multar con cincuenta pesos de oro común, quitándole la obra para asignársela a un maestro examinado «competente».

En esta hoja de papel, el constructor o carpintero tomaba el nombre de maestro examinado y la calificación otorgada por los examinadores, utilizándola como atributos de su nombre para presentarse socialmente como maestro examinado del gremio. En el nombre también se exhibían sus habilidades sobre materiales y procedimientos constructivos al denominarse: maestro de cantería, maestro de cantería y albañilería, maestro de carpintería y albañilería...

El examen y la carta suscrita por los veedores servirían para tramitar el título correspondiente ante el escribano de la ciudad de México y tenía validez en todos los reinos y señoríos españoles. Por tanto, en esta ciudad valían las cartas de examen redactadas en otras ciudades hispanas, y la presentación de los títulos que acreditaban el dominio del oficio, también era un requisito para los extranjeros. Asimismo, sabemos que el establecimiento de las Ordenanzas del gremio de albañilería permitió que algunos viejos maestros pudieran obtener su carta de examen, sin estar obligados a someterse a ninguna prueba. La verificación de sus obras realizadas durante doce años, serviría para probar su capacidad y alcanzar el reconocimiento que les convertía en «maestros examinados» con carta de examen del gremio de albañilería⁶⁷. Esta certificación se entregaba al maestro examinado en una ceremonia solemne, donde el alcalde o veedores del gremio hacían la lectura de las ordenanzas y su reglamento, y el nuevo maestro juraba en nombre de Dios y de la Santísima Virgen, observar y ejercer su profesión lealmente.

65 AHMP. *Cartas...* Fol.181v.

66 P. PAZ, «El examen...».

67 La excepción estaba prevista en la Ordenanza 12. AHMP. *Testimonio*, Fol. 9v.

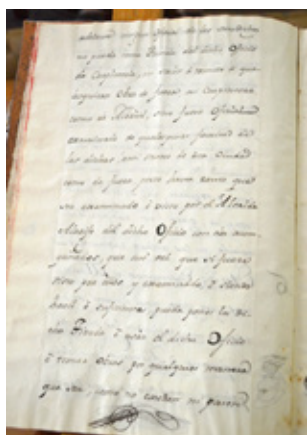


Fig. 5. Ordenanza n^o 6. AHMP. Testimonio de las ordenanzas de los carpinteros y alarifes formadas por esta nobilísima ciudad de Puebla y confirmadas por el superior gobierno el año de 1605. Serie 5, vol. 31. Art. 6. Foto. Y. Fernández.

De todo el proceso daba fe el ayuntamiento y se registraba en el libro de acuerdos del gremio, ante el escribano público de cabildo, y también en las Actas de cabildo. Así, la certificación representaba para el examinado la entrada a una nueva dignidad profesional⁶⁸, y sin la carta no podría ejercer en esa tierra más de dos meses, ya fuera a destajo, a jornal o tasación, a no ser que fuera bajo la mano de otro oficial examinado, con penas de hasta 20 pesos de minas y 10 días de cárcel⁶⁹ [Fig. 5].

Por tanto, las cartas de examen constituirían el aval de profesionalidad imprescindible para el reconocimiento de la Maestría por el Gremio y el Cabildo, y establecían que:

ningún oficial de carpintería o de albañilería podía ejercer el oficio mientras no fuere examinado, en esa tierra o los Reinos de Castilla, ni hablar en las dichas obras o poner tienda, hasta mostrar su carta de examen en cualquiera de las facultades de las que fuere examinado, al alcalde, veedores y examinadores junto al escribano del Cabildo⁷⁰.

68 M. CARRERA, *Los gremios...*

69 AHMP. *Testimonio*, Fol. 19r.

70 *Ibidem*. Fol. 8r.

PABLO DE CÉSPEDES Y EL APRENDIZAJE DEL ARTE DE LA PINTURA ENTRE ROMA, CÓRDOBA Y SEVILLA

PEDRO M. MARTÍNEZ LARA

Universidad de Sevilla-Centro Universitario EUSA

RESUMEN

La formación Céspedes como humanista en Alcalá, y como pintor y teórico en Roma, le proporcionaron una vasta cultura artística. Será clave en los procesos de intercambio y renovación estética y plástica en Córdoba y Sevilla. Contribuirá a la implantación del naturalismo en pintura y tendrá una influencia decisiva en la teoría y práctica del arte a través de la obra de Francisco Pacheco.

PALABRAS CLAVE

Pablo de Céspedes, formación artística, Sevilla, Naturalismo, Humanismo.

ABSTRACT

Céspedes' training as an humanist in Alcalá and, as a painter and a theorist in Rome, provided him with a vast artistic knowledge. He will be a keystone in the aesthetic and visual exchange and renovation processes in Cordoba as well as in Seville. Céspedes will be essential in the implementation of naturalism in painting and he will have a decisive influence on the theory and practice of art through the work of Francisco Pacheco.

KEYWORDS

Pablo de Céspedes. Artistic formation, Seville, Naturalism, Humanism.

Nacido en Córdoba en torno a 1540, Pablo de Céspedes constituye un ejemplo poco usual entre los artistas españoles del siglo XVI que dirigieron su interés y sus pasos a Italia. Esta consideración, que es válida para una visión global de su personalidad, resulta especialmente apropiada a la hora de ponderar lo que dio de sí su proceso formativo como humanista y como artista plástico y aún más en su protagonismo en los procesos de asimilación de novedades en su entorno de actividad e influencia. Para las fechas en las que puede estimarse comenzó su formación, a mediados del XVI, el medio artístico hispano en general y el cordobés en particular estaban profundamente inmersos en un sistema gremial heredero de la reglamentación organizativa implantada tras la incorporación de estos territorios a la corona de Castilla. Mucho es lo que se ha escrito sobre el sistema gremial y la organización del trabajo artístico bajo este sistema asociativo, aunque la mayoría de estudios se refieren al siglo XVII en adelante¹, estos evidencian que en los siglos anteriores las estructuras de funcionamiento habían variado poco, como queda patente cuando se valora como arcaico este sistema por las academias durante la Ilustración.

El sistema de aprendizaje tradicional, entendido como una cuestión básica dentro del funcionamiento del sector, estaba regulado por las ordenanzas gremiales. En efecto, el proceso de formación se entendía como el primer eslabón de una cadena en la que el gremio como asociación profesional perseguía el control de la calidad técnica y la producción en tanto que se luchaba contra la devaluación del producto como consecuencia, entre otras causas, de un exceso de oferta. Aquellos maestros que así lo deseaban, tomaban uno o varios aprendices que emprendían un proceso de larga duración establecido bajo contrato notarial. Estos documentos, también denominados «cartas de aprendizaje», recogían con exhaustividad y dejaban fijados todos los detalles del proceso². Así, el aprendizaje comenzaba realizando tareas básicas como moler colores, realizar los aparejos, construir utensilios y útiles de pintura, o como bien señala Bruquetas «labores puramente de criados», está documentado que, en ocasiones, esto no era así. Antes al contrario, eran los aprendices los que debían pagar una cantidad acordada por la formación si solo se dedicaban a cuestiones relacionadas con el arte³. Así las cosas, estos pasos iniciales servían para contextualizar al futuro pintor dentro del marco de un obrador, así como para empezar a testar las capacidades innatas y de aprendizaje del mismo. Este es, *grosso modo*, el ambiente

-
- 1 Vid. ANTONIO GARCÍA BAEZA, *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2014; RAMÓN CORZO SÁNCHEZ, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*, Sevilla: Instituto de las Academias de Andalucía, 2009; FERNANDO MARÍAS, *El largo siglo XVI, los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989, y ARSENIO MORENO MENDOZA, *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1999; FRANCISCO AMORES MARTÍNEZ, «El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII», *Archivo hispalense*, 291-293 (2013), págs. 387-397, MARÍA JESÚS, SANZ SERRANO y MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MORENO, «Los pintores en la iglesia de San Andrés», *Archivo Hispalense*, 179 (1975), págs. 71-82, y LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ, *Velázquez y la Cultura Sevillana*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Focus-Abengoa. 2005.
 - 2 Vid. ROCÍO BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», AA.VV. *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid: Grupo Español del IIC, 2006, (Edición digital).
 - 3 Vid. SIMÓN DÍAZ, «Pleitos de Ángelo Nardi», *Archivo Español del Arte*, 20 (1947), págs. 250-253, *cfr.* R. BRUQUETAS, *Los gremios*.

formativo que estaba plenamente implantado en la Córdoba de 1550, como lo era el de cualquier otra ciudad española del momento.

Dejando de lado las afirmaciones de Francisco Pacheco, pues por el momento no puede confirmarse la hipótesis de que aquel niño cordobés demostrase sobre papeles, y los mismos muros de su casa, tempranas destrezas para el dibujo y la pintura⁴, sí han podido demostrarse algunas circunstancias relacionadas con los inicios de la formación del futuro humanista. Pablo de Céspedes nació en el seno de una familia que le brindaría la posibilidad de acceso a una esmerada educación. En efecto, la familia de Céspedes gozaba del privilegio de contar entre sus miembros con un prebendado de la catedral desde varias generaciones atrás, y pese a la expresa prohibición normativa de que estos puestos fuesen transmitidos en ningún caso, y especialmente de generación en generación dentro de un mismo núcleo familiar, se habían extendido prácticas, que mediante subterfugios, lo permitían así. A través de la documentación del archivo de la catedral cordobesa se han certificado los diferentes usos que se establecían para esta transmisión⁵. Concretamente, se sabe que Pablo de Céspedes accedió a su prebenda en el cabildo de la catedral cordobesa como racionero entero gracias de un lado a la «resignación» de su tío el bachiller Pedro de Céspedes, hermano de su padre, quien a su vez la obtuvo por el mismo medio de Francisco López de Aponte, primo de la abuela materna de Céspedes, quien se sabe que sostuvo económicamente a toda la familia⁶. De otra parte, el cordobés hubo de proveerse en Roma de una bula papal que a buen seguro importó un fuerte desembolso económico y que le otorgó la necesaria credencial para ocupar esa resignación y, en consecuencia, obtener la prebenda y sus beneficios. En consecuencia, serían la necesidad de mantener la prebenda dentro de la familia y el hecho de que Pablo de Céspedes fuese el único miembro de la misma disponible para ocupar la silla en el coro correspondiente con la aludida ración entera, las que motivaron que este accediese a una educación de tipo superior dentro del marco del humanismo y en principio alejada de la formación en la práctica artística, considerada entonces como artesanal.

Un primer obstáculo para obtener la formación humanística deseada era el de obtener una buena financiación, habida cuenta de que debía realizarse fuera de Córdoba, donde pese a existir estudios superiores, no estaban al máximo nivel pretendido. Contactos familiares de una parte y un nada despreciable monto económico que el mencionado Francis-

4 Vid. Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*, Sevilla: Rafael Tarascó, 1880, pág. 36.

5 Vid. Pedro M. MARTÍNEZ LARA, «Novedades documentales en torno a Pablo de Céspedes. El expediente de limpieza de Sangre», *Historia Instituciones Documentos*, 38 (2011), págs. 291-324. Sobre el cabildo catedralicio cordobés *vid.* Rafael VÁZQUEZ LESMES, *Córdoba y su cabildo catedralicio en la modernidad*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

6 Algo que es deducible por ejemplo a través de un documento de cesión de una casa que aparece citado en Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, «Artistas Exhumados. Pablo de Céspedes pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y músico», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 11 (1903) págs. 204-214 y 232-36; 12 (1904), págs. 34-41, pág. 204, y en José DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1988, pág. 94, y el original en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, (en adelante AHPC.), Of. 19, t. 6, fol. 469r-v.

co López de Aponte destinó en su testamento para la formación de Céspedes⁷ posibilitarían su paso a los estudios superiores. Céspedes creció y se educó en la casa del racionero López de Aponte hasta los dieciocho años, cuando marchó a la Universidad de Alcalá, donde bajo la tutela del también cordobés Ambrosio de Morales, con quien debía haber algún contacto previo, desarrolló sus estudios humanísticos⁸. Así lo asegura su tío Pedro en su declaración: «se crio en la dicha casa hasta que fue de edad de diez y ocho años que fue a estudiar a Alcalá de Henares»⁹. La noticia de la marcha a Alcalá ha sido tomada tradicionalmente de Pacheco, aunque para la cronología de este viaje hay que seguir a Ceán, quien fija en 1556 la marcha de Céspedes a la Complutense¹⁰.

La estancia y formación alcalaína es aún una incógnita en la biografía de Pablo de Céspedes. No se ha podido documentar su paso por aquella universidad, por lo que no se sabe a ciencia cierta cuánto tiempo llevó a Céspedes la terminación de sus estudios, ni cuánto tiempo dedicó a la labor docente que se le atribuye desde Pacheco¹¹. La verdadera importancia de este periodo complutense, sin duda clave en su formación posterior, fue la apertura que experimentó hacia el ambiente humanista más avanzado y de corte erasmista que se podía encontrar en todo el territorio peninsular. Fueron esenciales los contactos con importantes personalidades del momento como Jerónimo Zurita, Benito Arias Montano y el propio Ambrosio de Morales, quienes influyeron en el pensamiento teórico e histórico del cordobés como está contrastado a través de los textos que se conservan¹². Uno de los aspectos más relevantes de esta apertura hacia la cultura humanista consistió en la integración de la práctica artística de la pintura dentro de las disciplinas literarias consideradas elevadas y propias de un hombre cultivado. Por tanto, hay que considerar que la base formativa de Pablo de Céspedes será eminentemente literaria y sobre ella se construirá la artística plástica no tanto como complemento sino integrada en un todo. Esta circunstancia será clave a la hora de la influencia de Céspedes una vez vuelto a España, puesto que su propia experiencia será un modelo a seguir.

7 La manda establece concretamente «Ytem mando a Paulo de Céspedes diez mill maravedies para ayudar a su estudio». El documento, fechado el 22 de julio de 1547 se encuentra en el AHPC. Secc. Protocolos Notariales, Leg. 15.283P, fols. 216v-218v.

8 Vid. Ramón COBO SAMPEDRO, *Ambrosio de Morales. Apuntes biográficos*, Córdoba: Imprenta, librería y litografía de El Diario, 1879 y Sebastián SÁNCHEZ MADRID, *Arqueología y humanismo. Ambrosio de Morales*, Córdoba: Universidad y Diputación de Córdoba, 2002.

9 Este testimonio se recoge en el expediente de limpieza de sangre de Pablo de Céspedes, vid. Archivo Catedral de Córdoba, Sección IV, Secretaría. Serie: Expedientes de limpieza de sangre, Caja 5002, doc. s/n. y cfr. P. M. MARTÍNEZ LARA, «Novedades documentales», pág. 301 y ss.

10 Vid. F. PACHECO, *Libro de descripción*, pág. 36 y Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (facsimil de la edición de la viuda de Ibarra: Madrid, 1800), pról. de Miguel Morán Turina, Madrid: Akal-Istmo, 2001, vol. I, pág. 317.

11 Vid. F. PACHECO, *Libro de descripción*, pág. 36.

12 Sobre las conexiones que establece Céspedes en Alcalá, el profesor Rubio propuso una opción muy plausible, vid. Jesús RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada: Universidad, 1993. Sobre los textos de Céspedes, se conservan manuscritos originales en un volumen encuadernado del archivo catedralicio granadino, transcritos y publicados por Rubio Lapaz y Moreno Cuadro, vid. Jesús RUBIO LAPAZ y Fernando MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba: Diputación, 1998.

Los principios humanistas procedían de Flandes, al norte, y sobre todo del medio italiano, a través de la corona de Aragón, debido a la presencia aragonesa allá donde la ahora corona española mantenía territorios. La definitiva implantación de las corrientes literarias humanísticas no iba a producirse hasta bien entrado el siglo XVI, como consecuencia de una situación favorable bajo el reinado del César Carlos, quien había recibido una enorme influencia de Erasmo de Rotterdam, pero que miraba también hacia Italia¹³. Habida cuenta de esto, parece lógico que Céspedes tomase la decisión de acudir entonces al origen de los planteamientos que perseguía, y ese punto era Roma.

He aquí por tanto un axioma imprescindible para conocer las motivaciones de Céspedes al acudir a Italia en general y a Roma en particular. Tampoco deben perderse aquí de vista las intenciones, familiares y personales, con las que había acudido a Alcalá de Henares. Resulta evidente que Céspedes estaba de alguna manera llamado a ocupar el sitio de su tío en el coro cordobés; y si bien llevó a cabo sus estudios universitarios en un ambiente de la más elevada condición intelectual y entre los mejores, pasó después a Roma con la intención de completar esa formación humanística en el mismo núcleo de la corriente manierista de la que había impregnado.

La llegada a Roma supuso para Céspedes el desembarco en la gran metrópoli de la cultura del siglo XVI. Allí sin duda tuvo acceso y acabó participando del inmenso acervo cultural y literario que atesoraba y de las novedades intelectuales, textos, ideas y teorías que aquí surgieron y se desarrollaron. Durante su presencia romana, que va entre al menos 1560 y 1577, el futuro racionero de Córdoba fue testigo de la puesta en marcha de un complejo proceso de transformación cultural: la Contrarreforma. En efecto, el Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, cambió para siempre no solo el rumbo de la Iglesia Católica, sino la historia de Occidente, afectando de lleno a las formas materiales de manifestación religiosa, y en consecuencia al arte, la arquitectura y el discurso teórico que se planteaba sobre estas. Céspedes vino a culminar su proceso formativo en un contexto en transformación para dar solución a las nuevas necesidades que habían surgido de la respuesta que la Iglesia planteaba ante el cisma protestante.

En Roma, y con respecto al plano literario, Céspedes continuó con el cultivo del conocimiento de las lenguas clásicas, sobre todo la latina, y sus autores que había emprendido en Alcalá y que era el cimiento fundamental sobre el que edificar el conocimiento humanista. Accedió a importantes librerías y en ellas, a infinitud de obras clásicas y contemporáneas. Al tiempo, el Céspedes romano entró en contacto con la práctica artística como parte de su formación pasando previamente por el conocimiento de la teoría y la estética. En lo referente al campo de las ideas estéticas, de enorme relevancia para lo que sería su producción plástica, Céspedes se imbuyó plenamente del espíritu manierista tardío imperante, y del que eran abanderados los seguidores de Rafael y Miguel Ángel, entre los que destacan Federico Zuccaro y Giorgio Vasari, amén de una constelación de artistas humanistas que compaginaron la práctica pictórica con la literaria.

Céspedes estuvo adscrito al círculo artístico y humanístico de Federico Zuccaro, aunque hasta ahora no se ha podido precisar cual pudo ser el punto de contacto entre ambos.

13 Cfr. Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, *Erasmo en España*, Nueva York, París: s/e., 1907; Marcel BATAILLÓN, *Erasmo y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Se ha insinuado que el cordobés entraría a formar parte de este ambiente gracias a Diego de Simancas, obispo de Zamora. La información, presente en el *Libro de verdaderos retratos*, donde se dice que a Céspedes «ospedolo en su casa, passando por allí, el Obispo de Çamora, que era natural de Cordova i conocía a sus deudos»¹⁴, fue rescatada por Marías y otros, pero fechas del viaje del prelado a Roma no concuerdan con las que se han propuesto para la llegada y el retorno de Céspedes¹⁵. Moralejo, aporta datos interesantes como la presencia de Céspedes en los escritos de Pierlone Casella, lo que vincula al futuro racionero al *entourage* de Alejandro, cardenal Farnese¹⁶. Esto probaría la plena inserción de Céspedes en estos contextos quizá valiéndose en parte de la mano del obispo Simancas, quien era natural de Córdoba y canónigo de su catedral¹⁷.

Lo mismo ocurre con otros planteamientos que apuntaron a que ambos pudieron conocerse durante su actividad en las capillas de la *Trinitá dei Monti*, opción descartable ya que se acepta que Céspedes trabajó allí una vez estuvo plenamente formado, y seguramente gracias a la mediación de Zuccaro; por lo que la solución a este enigma debe ser otra¹⁸.

La carta que Céspedes envió a Roma inmediatamente después de instalarse en Córdoba a final del verano de 1577, proporciona luz nueva a la línea de conexión entre el cordobés y Zuccaro¹⁹. La misiva está dirigida a Sebastiano Caccini, residente en la *strada del Popolo*, junto a *San Ambrogio dei Milanesi*. No se había reparado en este personaje, del que

14 Vid. F. PACHECO, *Libro de descripción*, pág. 36.

15 Vid. Francesc Miquel QUÍLEZ CORELLA, «La cultura artística de Pablo de Céspedes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 39 (1990), págs. 65-85, (pág. 66, nota 1); Fernando MARÍAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 1997, pág. 498, recogido a su vez por Redín, vid. Gonzalo REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527- 1600*. Madrid: CSIC, 2007, págs. 266-267.

16 Vid. Macarena MORALEJO ORTEGA, «Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella, pautas para un estudio», en AA.VV., *Libros con arte. Arte con Libros*, Cáceres, Junta de Extremadura-Universidad de Extremadura, 2007, págs. 519-539 y Macarena MORALEJO ORTEGA, «Amigos e interlocutores de Pablo de Céspedes en Roma: Nuevos datos», *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 3 (2010), págs. 351-363.

17 Fue nombrado obispo de Ciudad Rodrigo (1565), Badajoz (1568) y después Zamora (1578), teniendo un alto cargo dentro del Santo Oficio, había sido enviado a Roma como guardián del arzobispo Carranza. Con sus hermanos, también prebendados de Córdoba fundó una capilla cuyo retablo fue decorado con pinturas de Pablo de Céspedes vid. Diego de SIMANCAS, «La vida y cosas notables del señor obispo de Zamora Don Diego de Simancas natural de Córdoba, colegial del colegio de Santa Cruz de Valladolid», en Manuel Serrano Sanz, *Autobiografías y Memorias coleccionadas e ilustradas por M. Serrano y Sanz*. Madrid: Librería editorial de Bailly Bailiere e hijos, 1905, págs. 151-206; Juan GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Córdoba: Juan Rodríguez, 1778, vol. II, págs. 477 y ss., y Manuel NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba: Cajasur, 2008, págs. 405 y ss.

18 Vid. Patricia DÍAZ CAYEROS, «Pablo de Céspedes entre Italia y España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76 (2000), págs. 5-60; Lauriane FALLAY D'ESTE, «Les fresques de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-Monts à Rome» *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, 102 (1990), págs. 43-76.

19 La carta, se encuentra en la biblioteca de la *Hispanic Society of New York, Department of Manuscripts and Rare Books*, (H.S.M.R.B.) *Pablo de Céspedes, letter to Bastiano Caccini*, B. 2261, fols. 1r- v, transcr. y pub. en Priscilla E. MULLER, «Pablo de Céspedes a letter of 1577», *The Burlington Magazine*, 1.115 (1996), págs. 89-91, pág. 91.

se sabe era natural de Pistoia, donde nació hacia 1510 muriendo en Roma en 1598. Estaba casado con Brigida Brogli o Bralia y era propietario de un *palazzo* junto a la referida iglesia nacional lombarda²⁰. Profundizando en esta cuestión se han localizado algunas cartas dirigidas por Federico Zuccaro a este personaje, de las que Acidini dedujo que se trataba del dueño de la vivienda donde el pintor había fijado su residencia en Roma, y que tanto Caccini como su esposa fueron para Federico el equivalente a su familia allá²¹. Volviendo a la carta de Céspedes, los términos en los que se dirige al destinatario, así como la expresión de añoranza hacia su casa, hacen pensar que Céspedes vivió también allí o al menos pasaba largas temporadas. Parece que en el *palazzo* de Caccini estaba el cenáculo donde se reunía el círculo artístico de Zuccaro, a juzgar por los recados, que al final de la carta Céspedes, en su nombre, y en el de Arbasia envían a su antiguo casero.

Este contacto con los Zuccaro le valió también a Céspedes la pertenencia al ámbito asociativo de los pintores romanos; por un lado, la *Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta*, donde ingresó en 1572, y por otro, la *Accademia di San Lucca*, en la que aparece también como agregado. El primero de los datos lo cita Redín, quien localizó en los estudios de Tiberia sobre la *Compagnia*, algunas referencias a Céspedes²². La pertenencia a la *Accademia* aparece en la bibliografía más ampliamente desde que, en 1968, Martínez de la Peña encontró a Céspedes entre los miembros de la misma en el cuaderno de «*Registro antico degl'accademici ed aggregati 1500-1600*»²³. El formar parte de estas estructuras asociativas no solo permitía al cordobés una perfecta integración en el medio artístico y humanista romano, sino que le permitió impregnarse de una nueva forma de entender este fenómeno. Algo que se produce cuando la *Università delle Arti della Pittura di Roma*, iniciaba su transformación de *Universitas* a *Accademia*, lo que se originó a raíz de un breve de Gregorio XIII y la iniciativa de Geronimo Muziano, no siendo hasta ya entrado el siglo XVII cuando vio aprobados sus estatutos con el nombre de *Accademia*.

Aparte de entrar en contacto con la actualidad intelectual y literaria, Céspedes accedió a los textos básicos de la tratadística humanista del Renacimiento, tales como los trabajos de Alberti²⁴ o Leonardo da Vinci, que eran la base fundamental para cualquiera que se

20 Vid. AA.VV., *Studi in onore di Leopoldo Sandri*, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1983, vol. 3, pág. 799.

21 Sobre todo después de la muerte de Taddeo, su hermano y mentor, en 1566. Vid. Cristina ACIDINI LUCINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milan, Jandi Sapi, 1999, vol. 2, págs. 284-285.

22 Vid. Gonzalo REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales*, pág. 266, quien refiere a Vitaliano TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Roma: Mario Congedo, 2000.

23 Se trata del índice onomástico al *Libro antico degl'accademici ed aggregati*. El primero en publicar el dato de Céspedes fue Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, «Artistas españoles en la Academia de San Lucas», *Archivo Español de Arte*, 164 (1968), págs. 293-313. Posteriormente, Moreno Cuadro publicó en 1991 otro artículo donde sigue lo expuesto por Martínez de la Peña, incluidos los errores. Vid. Fernando MORENO CUADRO, «La presencia andaluza en Roma, La Academia de san Lucas», en AA.VV., *Actas del II congreso de historia de Andalucía, Córdoba, 1991*, Córdoba: Consejería de Cultura y obra social y cultural Cajasur, 1991, págs. 273-281.

24 El tratado, redactado en 1435 en Florencia circuló en diferentes códices manuscritos, si bien su primera edición impresa tardó más de un siglo, vid. Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Basilea: Thomas Venartius, 1540. Edición que tuvo gran repercusión y que sin duda conoció Céspedes.



Fig. 1. Figura masculina desnuda o *Ignudo*. Pablo de Céspedes (atribución). Antes de 1577. Tinta a pluma sobre papel, 156 x 91 mm. Londres. Courtauld Institute of Art Gallery. D. 1952.RW.121.

iniciase trámites artísticos. Durante los primeros años el cordobés completaría la lectura y estudio de la tratadística italiana vigente. Con esta formación especulativa alcanzaría la plena asunción de los presupuestos teóricos y metodológicos que el manierismo propugnaba como definidores del artista humanista y erudito, así como le valió una base teórica y un importante conjunto de instrucciones prácticas sobre la que fundamentar su pintura. Algo muy diferente a lo que sucedía en España donde se aprendía a partir de una fórmula empírica en el taller. En Italia los tratados que circulaban constituían tanto la base teórica como la práctica, pues todos los procedimientos y procesos técnicos estaban perfectamente definidos en ellos.

Este estudio erudito proporcionaba todo el conocimiento necesario y sobre todo un modelo referencial, sobre el que basar su posición crítica frente a la controversia artística del momento. Aunque la parte tocante a la teoría artística de Pablo de Céspedes no es aquí el objeto central de estudio, no puede dejarse atrás la influencia ejercida por los tratadistas contemporáneos, sobresaliendo Zuccaro, con *L'Idée de'pittori, scultori ed architetti*²⁵, y Vasari con sus *Vite*²⁶. Autores y obras extraordinariamente decisivos para la formación artística del cordobés, pues está demostrada la relación de dependencia entre estas obras y la pintura de Céspedes, así como el corpus teórico que desarrollaría más tarde el racionero.

Fue así como en aquella «famossa Atenas»²⁷, Céspedes se inició en todas las actividades propias de un humanista: coleccionismo de objetos artísticos, libros, *artificialia, naturalia*, monedas, medallas... También se interesó por el estudio de la historia antigua y la arqueología. Prácticas todas estas en las que tuvo grandes modelos a los que imitar, entre los que destacan los propios Zuccaro y Vasari o Tommaso Cavalieri, entre otros y cuya práctica ejercería vuelto al solar hispano.

Roma puso al alcance de Céspedes todo un universo cultural. Conoció y estudió las formas de expresión que el refinamiento renacentista proponía como óptimas para el *uomo virtuoso*, a lo que aspiraba. Pero sobre todo, adquirió definitivamente dos valores fundamentales dentro de su proceso formativo: la importancia del ejercicio de las letras al

25 La primera edición de este tratado fue en Turín en 1607 y aunque que Céspedes no tuviera acceso a este libro impreso, su contenido no debía ser desconocido para el racionero. El resultado del análisis de los textos artísticos de Céspedes ha revelado grandes paralelismos con este tratado. *Cfr.* Federico ZUCCARO, *L'Idée de'pittori, scultori ed architetti*, Torino: A. Diserolio, 1607.

26 Es importante citar las dos ediciones que realiza el mismo Vasari, sobre todo la segunda, ampliada e ilustrada. *Cfr.* Giorgio VASARI, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550 y Giorgio VASARI, *Le Vite de'piu eccellenti pittori, scultorie architettori... riviste et ampliate gon iritratti loro et con l'aggiunta delle vite de'vivi & de' morti dall'anno 1550. insinc a 1567...*, Fiorenza: Giunti, 1568.

27 *Vid.* F. PACHECO, *Libro de descripción*, pág. 36.

mismo tiempo que la práctica del arte como formas más elevadas de proyección intelectual y creación humana. O lo que es lo mismo, llevar a la realidad el principio horaciano clásico *ut pictura poesis*, que hasta ese momento histórico no había pasado de ser un tópico con raros ejemplos. El concepto está ampliamente presente en los clásicos. La primera vez que se da es, según Plutarco, en Simónides de Ceos, quien enunció: «La pintura es poesía muda y la poesía es pintar con el don de la palabra», no obstante sería Horacio, quien incluyéndola en su Epístola a los pisones, le proporcionó gran difusión hasta convertirse en tópico²⁸. Según Lleó, fue en la Roma de finales del siglo XVI cuando se empezó a dar de una forma significativa el hermanamiento entre poetas y pintores. Este clima de cordial colaboración e inquietud mutuas, tuvo como uno de sus escenarios principales, la *Accademia di San Luca*, refundada por Zuccaro, donde el cordobés está documentado entonces como miembro agregado²⁹.

En Italia, si bien las academias no eran, en los años centrales del XVI, más que un embrión; la formación artística anunciaba ya lo que sería el sistema académico. Ya Alberti, en el libro tercero de su tratado *De Pictura*³⁰, dejó definido el aprendizaje científico, en el que el futuro artista tenía que estudiar matemáticas, geometría, perspectiva... etc. y ejercitarse en la imitación tanto de otras obras como de modelos naturales, para alcanzar así el dominio del dibujo y el del modelo natural. El manierismo no haría sino consolidar esta concepción del aprendizaje artístico y configurar la transición hacia la implantación definitiva del sistema académico. Esto está en absoluta consonancia con el concepto de artista como profesional liberal.

El dibujo no solo funcionaría como axioma y cimiento del hecho pictórico, sino que jugó un papel definitivo en el proceso de estudio en tanto que sirve para copiar e imitar las obras referenciales de los maestros. Han llegado hasta nosotros toda una serie de obras que la historiografía consideró de Pablo de Céspedes, si bien diversos especialistas, entre los que destaca Benito Navarrete, ponen hoy en cuestión la pertenencia de estas piezas al quehacer del racionero. De ellos, sólo se puede tener por seguros uno [Fig. 1], conservado en la *Courtauld Gallery*³¹, otro [Fig. 2] en el *Ashmolean Museum*³² y dos más, uno localizado



Fig. 2. *San Bartolomé*. Pablo de Céspedes (atribución) s/f. Tiza roja sobre papel, s/m. Oxford. Ashmolean Museum.

28 Cfr. Vicente LLEÓ CAÑAL, *Ut pictura poesis. Pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2007, pág. 13.

29 *Ibidem*, pág. 16. la adscripción de Céspedes a la Academia se ha documentado en el *Archivio della Accademia di San Luca di Roma* (A.A.S.L.R.), *Libro antico degl'accademici ed aggregati*, (índice onomástico), s/f., pub. en, D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, «Artistas españoles».

30 Vid. L. B. ALBERTI, *De Pictura*.

31 Cfr. Zahira VÉLIZ, *Spanish Drawings in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, Londres, The Courtauld Gallery, 2011, pág. 65 y ss.

32 El dibujo se encuentra en el Ashmolean Museum de Oxford, cfr. *ibidem*, pág. 67.



Fig. 3. Estudio para la cabeza de un ángel. Pablo de Céspedes (atribución). 1577-1600. Tinta a pluma sobre papel verjurado, 222 x 185 mm. Madrid. Colección de Manuel Boix (1930).



Fig. 4. Estudio para la cabeza de un anciano. Pablo de Céspedes (atribución). 1577 - 1600. Lapiz rojo sobre papel verjurado, 239 x 180 mm. Florencia. Galleria degli Uffizi, Gabinete de dibujos y estampas. 10.344S.

por Sánchez Cantón en la colección Boix [Fig. 3]³³ y otro [Fig. 4] en la *Galleria degli Uffizi*³⁴, aparte de los que corresponden a la etapa cordobesa, como los que se estima sirvieron de ejercicio preparatorio para el lienzo que con el tema de Cristo Servido por Ángeles realizó Céspedes para el refectorio de la casa profesa de Sevilla, conservados en la *Hispanic Society* de Nueva York (Figs. 5 y 6)³⁵. Al traer a colación este reducido repertorio de dibujos no se pretende entrar en la controversia que los especialistas mantienen en relación a la atribución a Céspedes de los mismos, antes al contrario, partiendo de lo publicado, se busca dar un respaldo visual a las hipótesis que se manejan.

33 Cfr. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid: Imprenta Clásica Española y C. Bermejo, 1923-1941, vol. II, lám. cxxxiii.

34 *Ibidem.*, vol. II, lám. cxxxii.

35 Vid. Benito NAVARRETE PRIETO y Pedro M. MARTÍNEZ LARA, «Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo», *Reales Sitios*, 2016 (En prensa); Benito NAVARRETE PRIETO, «La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla. Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo», en AA.VV. *In sapientia libertas. escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 247-254; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, vol. II, lám. CCCX; Enrique LAFUENTE FERRARI, «La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39 (1937), págs. 235-258, págs. 249-250; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of spanish drawings I. Spanish drawings 1400 - 1600*, Londres: Harvey Miller, 1975, pág. 37, cat. n.º. 120 y Priscilla E. MÜLLER, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006, págs. 39-42, cat. 5.



Fig. 5. *Ángeles Acólitos*. Pablo de Céspedes. 1577 - 1590. Pluma y tinta parda sobre papel verjurado, 198 x 148 mm. Nueva York, Colección particular, donación prometida a la Hispanic Society of America.



Fig. 6. *La Adoración de los Magos*. Pablo de Céspedes. 1577-1590. Pluma y aguada, tinta parda, restos de lápiz negro y de albayalde sobre papel verjurado, 198 x 148 mm. Nueva York, Colección particular, donación prometida a la Hispanic Society of America.

Estas piezas son parte de la evidencia del proceso formativo en el que se compenetró perfectamente la lectura y erudición de la tratadística con el estudio e imitación *in situ*, y por medio del dibujo, de las obras de los maestros consagradas como arquetipos. Cabría destacar como máximos ejemplos los trabajos de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, como se comprueba en el dibujo conservado en la *Courtland Gallery*. Paralelamente, aprendió las técnicas y presupuestos vigentes atendiendo y quizá participando anónimamente en empresas pictóricas en marcha en aquellos años, como los apartamentos privados del papa Pio V, cuya decoración realizaron entre 1566 y 1572 Federico Zuccaro y Vasari, las capillas que estos mismos pintaron en la *Trinita dei Monti*, o el ciclo pictórico del *Oratorio del Gonfalone*, realizado entre 1569 y 1576 en el que también participó Zuccaro. No obstante, no se ha podido rastrear documentalmente la mano del cordobés en estas pinturas.

El dibujo fue parte esencial de la formación y la metodología artística de Céspedes, pues así quedó reflejado en sus escritos. Muchos son los pasajes destacables de estos en relación al dibujo y aún más a la importancia del natural en el proceso creativo. Desgranarlos todos excedería los límites espaciales de este trabajo, no obstante es digno reseñar alguno de ellos como referencia: «Busca en el natural y (si supieras buscarlo) hallarás quanto buscares; No te canse mirarlo, y lo que vieres Conserva en los diseños que sacares». Se trata del principio de una de las octavas que componen el libro segundo del *Poema de la Pintura* de Céspedes, que Pacheco empleó en su tratado³⁶ como referencia constante y que

36 Cfr. Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, ed., intr., y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid: Cátedra, 2001.



Fig. 7. *La expulsión del Paraíso*. Pablo de Céspedes. 1561-1575. Fresco. 300 x 240 cm. Roma, Iglesia de la Santísima Trinidad de los Montes, Capilla Bonfil.

otros han tomado como el testamento teórico de Céspedes, donde no solo se materializa la fusión de la pintura y la poesía, sino donde también se evidencia la deuda de relación con los aludidos tratados italianos, especialmente el de Alberti³⁷.

El proceso formativo de Céspedes, había tocado a su fin en el momento en que emprendió la decoración de la capilla Bonfil [Fig. 7]. Así las pinturas más antiguas que se pueden considerar obra segura del racionero son los frescos que decoran este espacio en la *Trinidad dei Monti*, en la falda del Pincio, que se fechan entre 1561 y 1566³⁸. No obstante, este marco cronológico se ha visto ampliado por la aparición de una fecha –1575–, en la parte interior del arco de entrada a la capilla³⁹. Son obra de un pintor plenamente formado en la compleja técnica del fresco y que no solo es un buen ejecutor en cuanto a la técnica, sino que reflejan un correcto manejo del dibujo, la composición y el color. Algo para lo

que era estrictamente necesario no solo aptitudes y buena disposición para la pintura, sino también una sólida formación en el oficio, la que de ningún modo se adquiriría en poco tiempo. En 1561 Céspedes se hallaba en condiciones de pintar al nivel que se contempla en la capilla Bonfil.

La vuelta de Céspedes a su Córdoba natal, verificada y documentada en septiembre de 1577, supuso un nuevo proceso de transformación del humanista. Como nuevo racionero debió adaptarse a las prerrogativas de su prebenda en tanto que la asistencia al culto divino y los servicios derivados al cabildo. Pronto retomaría su labor artística y erudita convirtiéndose en verdadera cadena de transmisión de todos los presupuestos teóricos, metodológicos y prácticos, especialmente en el plano formativo que él mismo había experimentado. Estos serían puestos sobre el papel en su obra escrita y transmitidos más allá de los muros de la catedral, fundamentalmente en el foco sevillano. A partir de la práctica de la pintura y la especulación erudita y literaria dejó huella en los artistas y pensadores de aquel entorno. Quizá la parte más llamativa de su papel como conector y transmisor de

37 Cfr. J. RUBIO LAPAZ y F. MORENO CUADRO, *Escritos*, pág. 399. Vid. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid: Cátedra, 1986, págs. 27-28; Jonathan BROWN, «La teoría del arte de Pablo de Céspedes», *Revista de ideas estéticas*, 90 (1965), págs. 95-105; Benito NAVARRETE PRIETO, «La aportación», págs. 247-254, *Id.*, «La representation de la realite dans le premier naturalisme espagnol» Guillaume Kientz, *Velázquez*, cat. exp. París: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2015, págs. 49-57 y B. NAVARRETE PRIETO y P. M. MARTÍNEZ LARA, «Cristo servido por los ángeles».

38 Díaz Cayeros, ha determinado que al menos una parte de las mismas no debió realizarse antes de 1566, cfr. P. DÍAZ CAYEROS, «Pablo de Céspedes», pág. 50.

39 La aparición de esta grafía llevó a los restauradores a pensar que la decoración de la capilla se realizó entre 1570 y 1577, si bien, en el informe no se argumenta esta cronología. Cfr. *Chiesa della Trinità dei Monti - Roma. Il Restauro della Capella Bonfil. Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette* (A.P.E.R.L.), Secc. *Travaux*.

influencias y novedades sea su capacidad de adaptación al nuevo medio, pues consta que en Córdoba tomó varios aprendices de los que destacan Antonio Mohedano⁴⁰ y Juan de Peñalosa⁴¹, quien imitando a su maestro combinaría la actividad pictórica, la humanística y la eclesiástica. Con ellos, ejercería su metodología formativa, teórica y práctica, aunque bajo la apariencia del obrador tradicional de pintura ya que para Céspedes resultaba mucho más importante el proceso y el fondo que la forma externa resultante, algo que resulta evidente a la vista de su pintura.

Finalmente, la aportación más importante en materia formativa de Pablo de Céspedes fueron sus planteamientos teóricos y preceptos especulativos, que dejó por escrito y que pese a no ser publicados, conocieron sus contemporáneos, especialmente Francisco Pacheco, quien los pondría en práctica en su propio obrador y ante sus distinguidos discípulos, y que más tarde incorporaría en su tratado de pintura donde, entre otras muchas cuestiones relacionadas con este arte, se aborda el asunto de la formación del artista. Un tratado que será de los que mayor influencia ejerciese en la pintura española del Siglo de Oro.

40 José María FERNÁNDEZ, «El pintor Antonio Mohedano de la Gutierrez», *Archivo Español de Arte*, 21, (1948), págs. 113-119; Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ y Juan Miguel SERRERA, *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1985, págs. 174-188; Rafael GONZÁLEZ ZUBIETA, *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563?-1626)*, Córdoba: Diputación, 1981.

41 Vid. Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Juan de Peñalosa y Sandoval. Enfermedad, testamento, muerte y almoneda», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 41 (1980), págs. 89-96, y María MELERO LEAL, «El pintor Juan de Peñalosa y Sandoval, de Córdoba y Astorga», *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 8 (2009), págs. 67-86.

EL OFICIO DE PINTOR EN LAS ORDENANZAS GREMIALES DE GRANADA

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

Las Ordenanzas Gremiales de Granada (1552/1672) se presentan como un documento esencial para el conocimiento y el estudio de la pintura en Granada durante la Edad Moderna. Actualmente, la nobleza de la pintura resulta incuestionable. Un arte que no sólo implica la maestría técnica, sino una gran audacia intelectual capaz de plasmar las composiciones y las ideas forjadas en la mente del artista. Sin embargo, esta concepción es relativamente reciente, puesto que el debate sobre la ingenuidad de la pintura se concluyó en el siglo XVIII. Un siglo en el que, paradójicamente, se vuelve a estimar el trabajo manual, rasgo identificativo del pintor-artesano que primó durante los siglos anteriores. En definitiva, este artículo pretende dar unas pinceladas sobre la vida y el oficio del artesano-pintor a través del estudio de las ordenanzas gremiales. Una fuente de información esencial y cuya influencia trasciende el ámbito laboral para convertirse en el eje vertebrador de la sociedad y en el reflejo de las transformaciones de la ciudad de Granada, joya de la corona de la Monarquía Hispánica en los albores de la modernidad.

PALABRAS CLAVE

Ordenanzas, Gremios, Pintura, Granada, Edad Moderna.

ABSTRACT

The labor union ordinances of Granada (1552/1672) are an essential source to the knowledge and study of the painting in Granada in the Modern Age. Currently the nobility of the art of painting is unquestionable. In fact, art is more than technique, it is a creative process made inside of the artist's mind. However, although it seems logical, there was an important discussion about it until 18th Century. A period where, paradoxically, the artisan work was revaluated. According to that, this paper shows the labor union ordinances of Granada

as an important source to the knowledge to study the art of painting in Granada, because they not only show how the living and working conditions of the painters were, but they also reflect the changes of Granada during the Modern Age.

KEYWORDS

Ordinances, Labor union, Painting, Granada, Modern Age.

LAS ORDENANZAS GREMIALES DE GRANADA (1552/1672)¹

Tras la llegada de los Reyes Católicos en 1492, Granada se adentró en un proceso de transformación sin precedentes con el fin de adoptar los nuevos parámetros castellanos. Todo se reflejó en los Libros de Oficios (1500) y, sobre todo, en las ordenanzas gremiales publicadas en 1552, un conglomerado legal que sistematizó la vida corporativa y municipal de la ciudad.

Un rasgo identificativo de las ordenanzas de Granada es la perfecta conjunción entre la organización laboral musulmana y la incorporación a estructura gremial de la Corona de Castilla.

El «alto grado de perfección que había alcanzado la organización de los gremios musulmanes en el Reino Nazarí»², mantuvo concentrados a los artesanos y comerciantes en corporaciones encabezadas por un representante, responsable de las faltas cometidas en el seno de las corporaciones. Además, los oficios siguieron agrupados por categorías y dispuestos en calles orientadas al mercado y a la mezquita mayor.

Sobre esta base, se incorporó a organización laboral castellana, gestada en la Edad Media acorde con la expansión comercial y sustentada sobre un fuerte espíritu corporativo impulsado por los concejos y de las cofradías benéfico-religiosas. La estructura jerárquica estaba encabezada por el alcalde y por una junta de gobierno cuyas funciones giraban en torno a la inspección y regulación del trabajo y de la producción con el fin de garantizar el buen funcionamiento de la ciudad, evitando cualquier prejuicio a vecinos o a la propia urbe.

Su estructura consta de 130 títulos regulados en 83 capítulos. Se diferencian más de cincuenta oficios, de los cuales 45 son gremios. Destacan los relacionados con los textiles (tejedores, lineros, tundidores y todo lo relacionado con la seda), vestidos (sastres, jubeteros, ropavejeros...), alimentación (panaderos, horneros, carniceros...), hostelería (bodegueros, mesoneros, taberneros...), madera (carpinteros, silleros) o metal (plateros, espaderos...).

1 *Las ordenanzas// que los muy ilvstres y muy// magnificos señores Granada mandaron guardar, //para la buena governación de su Republica, impressas año 1552// que se han buuelto a imprimir por mandado de los señores Presidente, y Oydores de la Real Chancilleria de esa Ciudad de Granada, año de 1670.// Añadiendo otras que no estaban impressas.* Granada: imprenta Real de Francisco de Ochoa, calle Avenamar. Año de 1672. (1º ed. 1552).

2 JOSÉ MORENO CASADO, *Las ordenanzas gremiales de Granada en el siglo XVI*, Granada: Publicaciones de la Escuela social de Granada. Universidad de Granada, 1948, pág. 6.

De forma más o menos detallada, cada oficio regula el acceso al gremio, el control de las relaciones laborales entre los integrantes y de la calidad de las obras, el proceso de formación y aprendizaje, etc.

Desde el punto de vista productivo, se manifiesta la importancia de garantizar la calidad de los productos. En efecto, se estampaban sellos o marcas³ específicas que informaban sobre el origen del producto. También se regulaba la distribución de las materias primas, los horarios de trabajo, la higiene, la función asistencial y, en casos concretos, las festividades de los patrones de cada oficio. En efecto, se puede decir que su organización responde a la de «gremio-cofradía».

EL GREMIO DE PINTORES

En las ordenanzas gremiales únicamente se considera artes a los oficios relacionados con la lana o la seda. Por tanto, el oficio de pintor se ejercía como cualquier otro gremio artesanal.

Creación del gremio

La trascendencia del oficio de pintor motivó que en 1525 se instara desde el «Ayuntamiento de Granada, los Señores Justicia, y Ventiquatros»⁴ a la elaboración de unas ordenanzas específicas «porque así conviene a la buena gobernación de la ciudad y noblecimiento del dicho oficio»⁵. Para ello se les otorga plena libertad para que «se junten donde ellos quieren», para elaborar sus estatutos antes de enero del año siguiente.

Las ordenanzas en Granada fueron redactadas por los integrantes del gremio, basándose en otras que ya estaban en funcionamiento⁶ como las Córdoba (1493), Zaragoza (1517) y, posteriormente, Sevilla (1527), fueron aprobadas por el cabildo y el ayuntamiento.

La primera disposición de las ordenanzas era el nombramiento de las autoridades gremiales. Para ello se alentaba al colectivo a elegir a los veedores para «velar porque fuesen estrictamente observadas las disposiciones relativas a la factura, calidad y precios de los productos»⁷. Se trataba de un cargo bianual, que partía de cuatro propuestas del seno del gremio. Éstas quedaban reducidas a dos cargos que posteriormente eran aprobados y designados por el cabildo y el ayuntamiento. Una vez designados, los veedores juraban el cargo, expresando el firme propósito de basar su autoridad en el dominio de la maestría,

3 *Ibidem*, pág.16.

4 *Las ordenanzas*, fol. 138r.

5 *Ibidem*, fol.138r.

6 ROCÍO BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo Español del IIC. 2006. (http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/R_Bruquetas.pdf. Consulta 1-06-2016), pág. 9.

7 J. MORENO CASADO, *Las ordenanzas*, pág. 10.

y demostrando que tenían la experiencia suficiente para juzgar la calidad de los productos (comercializados y durante el proceso de elaboración en talleres y tiendas), y para sancionar con multas e intervenir productos, evitando realizar malas prácticas.

Acceso y formación de los pintores en el seno del gremio

La esencia de la organización gremial residía en el proceso formativo de los integrantes. Aunque en la normativa granadina apenas se especifica⁸, la trayectoria habitual se iniciaba en la infancia. Los niños accedían a los gremios como aprendices entre los 8⁹ y los 12 años¹⁰. Después del contacto inicial se firmaba un contrato donde el maestro se comprometía a enseñarle el oficio al aprendiz durante un periodo determinado, que oscilaba entre el año y medio y los cinco, dependiendo del oficio. Esta situación, además, otorgaba seguridad al aprendiz que estaba protegido desde las ordenanzas para que no pudiera ser despedido sin motivo; ni tomado por otro maestro mientras no fuera despedido y estuviera fuera de su casa¹¹.

Transcurrido ese periodo, los aprendices hacían una prueba y el maestro decidía su ascenso a la categoría de oficial. En ese nivel profundizaban en el aprendizaje de alguna de las especialidades hasta adquirir la experiencia técnica suficiente para demostrar y ejercer su maestría ante los examinadores, dos veedores, y «dos oficiales, maestros de el dicho oficio»¹².

Según las ordenanzas todos los pintores debían ser examinados por los veedores¹³ después de pagar unas tasas dependiendo de la especialidad a la que se optara: doscientos maravedís para hacer la prueba de pincel y por asentar oro, y cien la de sarguería¹⁴.

Los contenidos y los criterios de evaluación de los exámenes no se especifican en la normativa granadina. No obstante, atendiendo a la regulación de otros gremios de pintores, de Córdoba o Málaga, los oficiales tenían demostrar sus destrezas y técnicas de forma eminentemente práctica, aunque en ocasiones se les podía pedir que explicaran el proceso realizado.

8 Es posible que existieran unos estatutos específicos del gremio donde se recogieran los modelos de las pruebas específicas para obtener la maestría, así como la resolución de otras problemáticas particulares.

9 La trayectoria formativa de las niñas únicamente queda recogida en relación a hilado de seda. J. MORENO CASADO, *Las ordenanzas*, pág.13.

10 Dos obras de referencia para conocer la formación de los artistas en esta época son Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Ensayos Cátedra, 1984 y Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976.

11 *Las ordenanzas*, fol. 139v.

12 *Ibidem*, fol. 138v.

13 En el caso de incumplimiento del pago de las tasas o de problemas en con los examinados el examen se derivaría al Cabildo, cuyo Escribano mayor acreditaría la carta de examen. *Las ordenanzas*, fol. 139r.

14 *Las ordenanzas*, fol. 139r.

Tras superar la prueba se otorgaba la carta de examen. Un documento acreditativo, emitido por las autoridades y registrado ante el escribano mayor de la ciudad¹⁵, que certificaba que los oficiales habían demostrado sus habilidades óptimas para desarrollar su oficio¹⁶. Una vez adquirida, el maestro novel tenía que dar una fianza¹⁷ para abrir su tienda o taller¹⁸ y se comprometía a realizar estrictamente¹⁹ los trabajos para los que había obtenido la maestría²⁰.

La búsqueda de calidad y excelencia

El control de la calidad y la perfección técnica de las obras son objetivos prioritarios en el seno del gremio, por ello se daban una serie de pautas para la correcta realización de las distintas especialidades²¹ pintor de sargas²², de pincel²³, o asentador de oro²⁴ «o para otra cosa particular de este oficio»²⁵.

El maestro pintor debía cerciorarse de que la madera, el principal soporte de las pinturas, no estuviera podrida, ni carcomida a la hora de aparejar el retablo o asentar la pintura de pincel o del oro²⁶.

La pulcritud en los trabajos era esencial para la elaboración «que conviene a semejante obra, así en aparejarse antes de pintar, como después en los colores, sean perfecta y bien asentados», al igual que el oro y la plata deben estar perfectamente acabados²⁷.

15 *Ibidem.*, fol. 138v.

16 Los veedores también eran los encargados de dar la carta de examen. Por ello en las ordenanzas se especifica el compromiso de éstos a que «no darán carta de examen a ningún apersona, si no fue hábil y suficiente para lo que lo dieren por examinado) *Las ordenanzas*, pág. 138.

17 J. MORENO CASADO, *Las ordenanzas*, pág.14.

18 También es frecuente ver a un «oficial» ejerciendo como maestro; esto ocurría porque había pintores que superaban las pruebas pero que por motivos económicos, principalmente, no habrían tienda o taller. De ese modo se mantenían en el taller de su maestro pero podían ejercer como tal.

19 *Las ordenanzas*, fol. 138v.

20 *Ibidem.*, fol. 139r. En este punto se manifiesta la existencia de conflictos con otros oficios como es el caso de los entalladores, que no puede hacer obras de pintor de pincel ni asentar oro, pero si tienen la posibilidad de realizar el examen para obtener la acreditación.

21 *Ibidem*, fol. 139r. Esta férrea separación tenía como objetivo evitar el intrusismo, los conflictos con otros oficios como es el caso de los entalladores, que no puede hacer obras de pintor de pincel ni asentar oro, pero si tienen la posibilidad de realizar el examen para obtener la acreditación.

22 Técnica al temple muy importante para coger soltura antes de pintar al óleo. Manuel GÓMEZ MORENO, «La pintura en Granada», *Obra dispersa e inédita*. Compilación y estudio preliminar de Javier Moya Morales, Granada: Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004, pág. 647.

23 También llamado de imaginiería o de retablos. R. BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios», pág. 9.

24 Dorador de tabla. *Ibidem*, pág. 9.

25 *Las ordenanzas*, fol. 138v.

26 *Ibidem*, fol. 139r.

27 *Ibidem*, fol. 138v.

Todo ello evidentemente, sería verificado por los veedores que podían acceder a las tiendas o a las casas donde estaban los obradores de los pintores para ver «qué colores, y de qué oro, sobre qué los asientan y si las dichas obras van perfectamente y como deben»²⁸.

Los intercambios artísticos y comerciales con otros lugares de la corona, concretamente Flandes²⁹, también se regulaban con el fin de garantizar la autenticidad³⁰ de las pinturas.

Penas por incumplimiento

Las penalizaciones por el incumplimiento de algún punto de la normativa estaban minuciosamente estipulado en los estatutos.

La mayor parte de las penas eran económicas, doblando su cuantía por reincidencia y llegando al destierro por impago. La pena más frecuente era de dos mil maravedís, por practicar oficio sin ser maestros examinados³¹, dar comida u otras ofrendas a los veedores junto con la tasas del examen³², realizar un encargo sin ser maestro³³, hacer un fraude en las obras internacionales, utilizar madera en mal estado, además de pagar el daño³⁴, impedir el paso de los veedores a los obradores³⁵, así como por el intrusismo de los entalladores en los oficios de pintar o asentar oro³⁶. Las penas económicas de seiscientos maravedís se aplican por terminar obra de otro maestro sin licencia³⁷ o por tomar el mozo de otro maestro³⁸. Finalmente las penas más bajas serían de doscientos maravedís por obra falsa³⁹.

El reparto de la recaudación se dividía entre los jueces que sentenciaban Justicia y la Diputación, los propios, los veedores o acusadores y el arca de la cofradía⁴⁰.

28 *Ibidem*, fol. 139r.

29 *Ibidem*, fol. 139v.

30 En el caso de que se demostrara que era una copia, además de la imposición de una pena económica, se destruía la obra. No obstante, los artistas podían recurrir a la justicia si no estaban conformes. *Ibidem*, fol. 139v.

31 *Ibidem*, fol. 138v.

32 *Ibidem*, fol. 138v.

33 *Ibidem*, fol. 138v.

34 *Ibidem*, fol. 139r.

35 *Ibidem*, fol. 139r.

36 *Ibidem*, fol. 139r.

37 *Ibidem*, fol. 139r.

38 *Ibidem*, fol. 139v.

39 *Ibidem*, fol. 139v.

40 *Ibidem*, fol. 139v. Las ordenanzas estipulan un tercio para cada grupo. No obstante, la existencia de cuatro conjuntos, nos obliga a pensar que los dos primeros por conexión agruparían un tercio y los otros dos el resto, pero son suposiciones.

El papel asistencial del gremio-cofradía de pintores

Durante la Edad Moderna la religiosidad estaba arraigada en cualquier parte de la sociedad. Por ello, los gremios (además de regular la vida laboral y social de la urbe) tenían un fuerte matiz religioso y asistencial. Todo ello se refleja en las cofradías, cuyos integrantes estaban bajo la advocación de un santo patrón y se encargaban de la protección de los más desfavorecidos⁴¹. También se prestaba ayuda a los pintores foráneos. Los veedores se encargaban específicamente de que encuentren «obra en que gane de comer»⁴², a cambio de dos reales a primeros de mes para las arcas de la cofradía⁴³. Con ello, la cofradía le ayudaría con 4 reales si no encontrara trabajo ni medios para volver a su lugar de origen.

UNA ESPECIALIDAD AL MARGEN DEL GREMIO: LA PINTURA MURAL

Un aspecto significativo de las ordenanzas gremiales de Granada, es la ausencia de la mención a la pintura mural. En otras ordenanzas, como las de Córdoba o Málaga, esta técnica aparece asociada con la «pintura de lo morisco»⁴⁴. De hecho, en la ciudad hay numerosos ejemplos de pinturas murales realizadas durante el periodo musulmán como las pinturas de las casas del Partal de la Alhambra. Sin embargo, la pintura mural practicada en Granada durante las primeras décadas del siglo XVI rompe con las técnicas y modelos tradicionales para introducir los nuevos paradigmas del Renacimiento de la mano de pintores llegados de Italia.

La pintura mural, concretamente al fresco, alcanza una nueva significación en España en los primeros años del siglo XVI. La fascinación por Italia⁴⁵ de diplomáticos, nobles y humanistas se reflejó en la contratación de artistas italianos para la incorporación de los parámetros renacentistas a la construcción de sus estancias y palacios, con el fin de demostrar su supremacía política y cultural.

41 Tradicionalmente, el patrón de los pintores es San Lucas pero en Granada no existe tal cofradía ni iglesia, por ello es difícil localizarlos. En la bibliografía consultada se encuentran referencias a la reunión de los artistas en el hospital de El Refugio durante el siglo XVII: Sin embargo, en el siglo XVIII la mayoría de los pintores se localizaba en la parroquia de San Miguel Bajo. Juan Jesús LÓPEZ MUÑOZ y Miguel Luis LÓPEZ MUÑOZ, «Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, 9 (1996), pág. 167.

42 *Las ordenanzas*, fol.139r.

43 *Ibidem*, fol. 139r.

44 En el caso de la pintura de morisco en Málaga, no se trata sobre la representación de imágenes o figuras, ya que se utilizaban casi exclusivamente motivos geométricos y vegetales. Sebastián GONZÁLEZ SAGARRA, «Ordenanzas de pintores en Málaga. Pervivencia en el siglo XVIII», en *Isla de Arriarán*, xv, 2000, pág. 32. Por otra parte destaca que en las Ordenanzas de Sevilla (1527) aparecen los «pintores de madera y de fresco de manera que se entiende obra del romano», R. BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios», pág. 9.

45 Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid: Cátedra, 1992, pág. 58.

En ese contexto llegaron a Granada⁴⁶ Julio Aquiles y Alexander Mayner, pintores formados en el círculo de Juan de Urdine, discípulo de Rafael⁴⁷, que habían sido contratados por el secretario del emperador, Francisco de los Cobos para decorar sus palacios de Valladolid y de Úbeda⁴⁸. Sus trabajos en la Casa Real Vieja se documentan entre 1537 y 1544 y se centraron en la ornamentación de las estancias nuevas, los corredores y la Estufa.

Acorde con los modos de trabajo italiano, y por la complejidad intrínseca de la realización de pinturas, se precisaría de un taller. Para ello contaron con pintores-doradores acreditados por el gremio Pedro Robles y Miquel Quintana, que se encargaron de colaborar en el modelado de florones y en el dorado, y también con una serie de colaboradores puntuales, que, a modo de aprendices, colaboraron moliendo colores como Juan Páez o Diego Trueba e incluso revoco como Diego de Villanueva⁴⁹, y los hermanos Gaspar y Pedro Becerra⁵⁰.

De esta forma, al terminar las obras de la Alhambra en 1544 los pintores granadinos habían adquirido la experiencia suficiente para realizar otras obras de forma autónoma. Es el caso de Pedro Robles que pintó grutescos en el «aula grande del Colegio»⁵¹ y Juan Páez que realizó «diez imágenes pintadas al fresco y friso adornados con grutescos en le Antigua Universidad»⁵².

La desaparición de los pintores italianos (Julio marchó a Úbeda y Alexander murió en 1545), unida a la crisis económica, social y política de la ciudad en segunda mitad del siglo XVI, impidieron la consolidación de una escuela local por lo que esta especialidad sigue sin aparecer en la reedición de las ordenanzas en el siglo XVII.

LA PERVIVENCIA DE LAS ORDENANZAS DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La estructura gremial se mantuvo prácticamente inalterable en el seiscientos. En efecto las ordenanzas se reeditaron en 1672. La estabilidad de las leyes gremiales resultó positiva para el establecimiento de la «Granada cristiana», ya que ofrecía seguridad social, al deli-

46 Junto a ellos, y también formado en Génova vinieron otros artistas como Nicolás de Génova y Antonio Semini que residía en Granada entre 1530 y 1542 y que decoró el palacio de don Álvaro de Bazán. M. GÓMEZ MORENO, «La pintura», pág. 646.

47 Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «La escuela de Rafael y el bodegón español», *Archivo Español de Arte*, 59, (1986), págs. 33-52.

48 Úbeda en esta época era una importante ciudad que acrecentó su esplendor gracias a Francisco de los Cobos que durante este periodo y tras una larga trayectoria, había llegado a ser Secretario Mayor de Estado de Carlos V y comendador de Castilla. En Granada fue contador y después regidor con los Reyes Católicos. Además, su hija María Sarmiento se casó con Gonzalo Fernández de Córdoba, nieto del Gran Capitán y fue fundadora del convento de la Piedad.

49 Posiblemente hijo de Alonso Villanueva, pintor ubetense y padre del pintor del mismo nombre que pintó en Porcuna. Arsenio MORENO MENDOZA, «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI», *Laboratorio de Arte*, 15, (2002), pág.85.

50 Archivo de La Alhambra. Caja-2, legs. 7. fol. 15v. y leg. 10. fol. 3v.

51 M. GÓMEZ MORENO, «La pintura», pág. 646.

52 *Ibidem*, pág. 646.

mitar los derechos y deberes de los trabajadores, y garantizaba la excelencia en la calidad de la producción. Sin embargo, la pervivencia de las normas gremiales, de un evidente inmovilismo legislativo, produjo cierta «asfixia» en algunos artistas locales que se vieron maniatados al no poder incorporar las innovaciones adquiridas en estancias y viajes fuera de la ciudad, o incluso de aquellos artistas que venían a trabajar temporalmente a la ciudad.

Por otra parte, desde el Renacimiento, los artistas habían luchado por conseguir la exención tributaria, lo cual no sólo reduciría el pago de la alcabala (tributo aplicado a todo contrato de compraventa), sino que, además, reconocería su prestigio social, reflejado, entre otros aspectos, en la liberación del reclutamiento militar. Un contencioso que se mantuvo en el siglo xvii.

Así pues, pintura y escultura lucharon por conseguir su reconocimiento cuestionando las formas tradicionales de aprendizaje y el ejercicio profesional de los gremios, con el fin de demostrar que su práctica implicaba un proceso intelectual similar al de las Artes Liberales tradicionalmente reconocidas. Para ello, se iniciaron numerosos pleitos –como el de Andrés Carreño en Valladolid en 1626, o de José de Churriguera en Madrid a finales del siglo xvii⁵³– y se plantearon nuevas formas de aprendizaje, que sobrepasaban la relación maestro-discípulo. He aquí el origen de las primeras academias como la Real Academia de San Fernando (Madrid 1751) y la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, fundada en 1777 por el pintor y académico Diego Sánchez Sarabia, Luis Sanz y el canónico Antonio Martínez de la Plaza.

De esta forma en el siglo xviii, la pintura es reconocida como Arte Liberal coincidiendo con la creación de un nuevo sistema, cuyas políticas económicas se sustentaban en libre comercio y la libertad de trabajo⁵⁴ y en el que el artista comienza a ser independiente.

53 R. BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios», pág. 14.

54 Que comenzaron a implantarse a la llegada de la nueva dinastía en el siglo xviii. TERESA DE DIEGO VÉLASCO, «Los gremios granadinos a través de sus ordenanzas». *La España medieval*, Tomo V. Madrid: Universidad Complutense, 1986, pág. 314.

LAS VIDAS PARALELAS DEL PINTOR JIMÉNEZ DONOSO Y DEL CANTERO RODRIGO CARRASCO. SU APRENDIZAJE COMO MAESTROS DE ARQUITECTURA

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Jiménez Donoso y Rodrigo Carrasco, amigos nacidos en Consuegra en la década de 1630 y fallecidos en Madrid en 1690, siguieron trayectorias similares en aprendizaje, actividad y cargos. Palomino aprovechó este paralelo para dar a Donoso dos obras, un tratado de cantería y trazas de arquitectura de Carrasco. Un memorial de aquel expone sus ideas sobre la arquitectura y su aprendizaje, y la biblioteca de este, adquirida en parte de la de don Juan José de Austria, sus fuentes de conocimiento.

PALABRAS CLAVE

Jiménez Donoso, Rodrigo Carrasco, Palomino, cantería, tratados.

ABSTRACT

Jimenez Donoso and Rodrigo Carrasco, friends born in Consuegra in the decade of 1630 and dead in Madrid in 1690, had similar careers in learning, activity and posts. Palomino took advantage of this similarity to give Donoso two works, a stonework treatise and architectural designs by Carrasco. A memorial written by the first, explains his ideas about architecture and its learning, and the library from the former, partially purchased from that of don Juan Jose of Austria, his knowledge sources.

KEYWORDS

Jiménez Donoso, Rodrigo Carrasco, Palomino, Stonework, Treatises.

LAS TRAYECTORIAS PARALELAS DE DONOSO Y CARRASCO

Los recorridos vitales de José Jiménez Donoso y Rodrigo Carrasco Gallego ofrecen una insólita similitud. Aunque el primero se formó como pintor y el segundo como cantero y marmolista, ambos llegaron a ser grandes tracistas de arquitectura. Las coincidencias se inician en el lugar de nacimiento, Consuegra¹, y en su fecha, la década de 1630, si bien no se puede precisar la fecha exacta porque no se conservan las partidas bautismales de estos años en ninguna de las parroquias de la localidad².

Seguramente se conocieron desde su niñez, y tanto más cuanto sus padres ejercían actividades relacionadas con las artes. Señala Palomino que Donoso aprendió con su padre Antonio y luego tuvo por maestro a Francisco Fernández hasta los 18 años en Madrid. Pensamos que Carrasco lo debió hacer primero con el suyo, Martín³, y que luego seguiría con su hermano mayor Agustín, activo en Toledo.

La formación de ambos se enriqueció considerablemente con la estancia en grandes centros artísticos. Donoso viajó a Roma, donde, según Palomino, estuvo siete años. Él mismo confirma su viaje en un memorial para optar al cargo de maestro mayor de las obras reales por muerte de Francisco de Herrera el Mozo en agosto de 1685, especificando que Bernini era entonces maestro mayor⁴. Puesto que Inocencio X, cuyo pontificado duró desde 1644 a 1655, no protegió a Bernini, pensamos que el viaje se realizó después de este último año, y que había vuelto a Madrid en 1661, cuando asistió como testigo al testamento

- 1 Palomino, de quien proceden la mayoría de noticias sobre Donoso (Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid; 1715-1724 (Ed. Aguilar 1947), págs. 1037-1040) afirmó que nació en esa villa, lo que corroboran varios documentos. Carrasco declaró ser natural de Consuegra en su testamento (Marqués del SALTILLO, «Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LII (1948), págs. 161-221, espec. pág. 169; transcrito en Antonio JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ, «El maestro de cantería Rodrigo Carrasco Gallego (c. 1640-1690) y su período toledano», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 14 (2001), págs. 73-88).
- 2 Donoso declaró en dos tasaciones de pintura de 1678 y 1679 edades muy dispares: en la primera unos 40 años y en la segunda 50 (Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la pintura española III*, Madrid; Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, págs. 150-151. Mercedes AGULLÓ Y COBO y María Teresa BARATECH ZALAMA, *Documentos para la historia de la pintura española II*, Madrid; Museo del Prado, 1996, págs. 56-57). El arco cronológico entre 1628 y 1638 es excesivo, por lo que debe haber error de algún escribano. Palomino situó su muerte en 1686 con 58 años, pero esta tuvo lugar en 1690 (Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid; Viuda de Ibarra, 1800), lo que llevaría su nacimiento a 1632. No se conoce documento alguno de Carrasco en que declare su edad, aunque Díaz Fernández, quien ha desvelado numerosos datos de sus años toledanos, sitúa su nacimiento hacia 1640. Para los madrileños vid. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Arquitectura barroca: siglo XVII», en *Historia de la arquitectura española*, Madrid; Planeta, 1986, pág. 1261.
- 3 Hay un testigo de este nombre en el testamento del maestro de obras de Madrid Francisco Alonso en 1640 (Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la arquitectura española*, Madrid; Fundación de Apoyo al Arte Hispánico-Boston; Universidad de Massachusetts, 2015, vol. I, pág. 22).
- 4 Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño: las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991), págs. 159-194, espec. págs. 184-187.

del pintor José de Castro⁵. Carrasco estaría con su hermano en la corte al menos en 1657⁶ y 1658⁷, donde pudo conocer la innovadora arquitectura cortesana.

Ambos culminaron su etapa primera con los mejores maestros de su especialidad. Donoso perfeccionó el colorido en la escuela de Juan Carreño de Miranda, uno de los más importantes pintores de la corte. A Carrasco le encontramos en Toledo⁸, donde trabajó a las órdenes del prestigioso Bartolomé Sombigo⁹, que hacía el mármol y jasepe del ocha-vo catedralicio, y a quien el citado Díaz Fernández califica de manera razonable como su mentor.

Sus caminos solo divergen con certeza en el lustro de 1666 a 1670. Donoso se asentó definitivamente en Madrid, con importantes encargos en lienzo y colaborando con Claudio Coello en frescos, mientras Carrasco residía en Toledo y extendía su influencia a la actual provincia de Jaén en una probable compañía con Juan de Mendoza¹⁰. Coincidieron de nuevo en Madrid antes de mayo de 1671, en que Carrasco dio poder para cobrar obras toledanas porque estaba haciendo el madrileño puente de Toledo.

Las dos últimas décadas de vida de Donoso y Carrasco transcurrieron como prestigiosos maestros cortesanos y en estrecha relación; son numerosas las veces en que aparecen como testigos en los documentos del otro¹¹. Donoso continuó con éxito su labor pictórica aunque añadió a ella una nueva actividad, la de arquitecto. Es una vertiente confusa de su historiografía, que desde Ceán le emparejó críticamente con Francisco de Herrera el Mozo como seguidores de Borromini. Hizo trazas para obra de madera, principalmente retablos, aunque los ensambladores ejecutantes intervinieron en ellas. Tal vez sea suyo el de la capilla del Santo Cristo en el Colegio Imperial [Fig. 1]¹² y con más seguridad el de

5 Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid; Ayuntamiento, 1981, pág. 57). En la vida de Claudio Coello escribió que, recién llegado, pintaron el presbiterio de la parroquia de Santa Cruz (A. PALOMINO, *El Museo*, pág. 1060); sería en 1667, que es cuando el primero acabó las pinturas del retablo mayor (María Luisa CATURLA, «Iglesias madrileñas desaparecidas: el retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz», *Arte Español*, XVIII (1950), págs. 3-9).

6 Agustín contrató en Madrid en febrero de 1657 el pedestal del altar mayor del convento de San Francisco en La Puebla de Montalbán (Juan María CRUZ YÁBAR, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid; Universidad Complutense, 2013, t. II, págs. 675-679) y en octubre hizo obligación con otros maestros para la obra de mármol y jasepe de la capilla de San Isidro (Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid; Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pág. 134).

7 Había muerto para julio de 1658, pues su viuda dio poder a Rodrigo para cobrar la obra de La Puebla, lo que ocurrió en agosto (J. M. CRUZ YÁBAR, *El arquitecto*, t. II, págs. 713-714).

8 A. J. DÍAZ FERNÁNDEZ, «El maestro», pág. 74.

9 En las capuchinas y el puente de San Martín de Toledo.

10 *Ibidem*, pág. 75. En el colegio de San Felipe Neri en Baeza y la iglesia de San José de Cazorla. Este autor piensa que Carrasco no se quedó con la obra de Baeza porque se remató en Mendoza, pero el hecho de que le fiara luego es señal de que se pusieron de acuerdo previamente o después; ambos venían de Toledo y colaboraron desde entonces.

11 *Ibidem*, pág. 80.

12 Atribuido a Francisco Bautista, el estilo de este no era tan avanzado, como se ve en su retablo de la Clerecía de Salamanca de este momento (Juan María CRUZ YÁBAR, «Pedro de la Torre y Francisco



Fig. 1. José Jiménez Donoso (traza), Retablo de la capilla del Santo Cristo. Colegiata de San Isidro de Madrid.



Fig. 2. José Jiménez Donoso (traza). Retablo de la parroquial de Calzada de Oropesa.

la parroquial de Calzada de Oropesa [Fig. 2] realizados por José de Acedo¹³, el tabernáculo para la capilla de la Virgen del Pilar en Consuegra de Sebastián de Benavente¹⁴, los retablos mayores madrileños de José Ratés para el colegio de Loreto¹⁵, los conventos de la Trinidad Calzada y la Victoria¹⁶ y de Juan González el de la parroquial de San Millán¹⁷. La traza de estos tres últimos los atribuyó Palomino a Donoso, pero no los de dos capillas en San Luis, de Diego Ignacio de Córdoba y del gremio de cereros, el primero de José de la Torre (1689)¹⁸—más el sepulcro de mármol, jaspé y alabastro de Charles Gautier y

Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 13 (2014), págs. 94-109.

- 13 Juan María CRUZ YÁBAR, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. II. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 49 (2009), págs. 97-116, espec. pág. 99.
- 14 J. M. CRUZ YÁBAR, *El arquitecto*, t. I, págs. 451-452.
- 15 Documentos publicados sin comentario por el Marqués del SALTILLO, «Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1670-1727)», *Arte Español*, t. XVI (1945), págs. 83-106, espec. págs. 84 y 94-96. Nosotros advertimos que se deducía del contrato de Churriguera que la traza era de Donoso, (Juan María CRUZ YÁBAR, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. Biografía y obra», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 47 (2007), págs. 133-154, espec. págs. 141-142). La «Encarnación» que había en el remate puede ser la del Museo del Prado.
- 16 Documentada la traza por José Luis BARRIO MOYA, «Nuevos datos sobre el escultor catalán José de Ratés Dalmau», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 14 (2000), págs. 253-262.
- 17 Lo realizaba en 1683 según documento publicado por Mercedes AGULLÓ y COBO, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid; Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pág. 140. Ideó también la caja de órgano, y la de la Trinidad.
- 18 Juan María CRUZ YÁBAR, «La custodia y el retablo de la Sagrada Forma del Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, programa iconográfico y artifices», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 114 (2015), págs. 87-124, espec. págs. 108-110.



Fig. 3. José Jiménez Donoso (traza). Sepulcro de los marqueses de Canillejas en San Luis Obispo. Fotografía Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 4. Rodrigo Carrasco. Claustro del colegio de Santo Tomás de Madrid. Fotografía de Jean Laurent.

Hendrick Cardon [Fig. 3]– y el segundo de Manuel de Arredondo (1690)¹⁹, cuyos diseños documentamos. Por lo común hay dos lienzos en la calle central y una pareja de esculturas en los intercolumnios, decoración crespas muy estilizada, calada y de perfiles mixtilíneos, columnas salomónicas y profusión de ángeles. El sepulcro, la única obra en piedra, muestra un nuevo tipo en España, derivado de la Antigüedad de bóveda de cañón con orantes en *imago clipeata*.

En estos años madrileños hizo Carrasco cantería en piedra para edificios y de mármol y jaspe en ornatos de interior, a veces por trazas ajenas, pero otras ya con diseños propios que contribuyeron a la evolución del ornamento de las obras pétreas en la corte sin abandonar la zona toledana, donde queda la capilla del maestro Pedro Ortiz de Albarrán en la parroquial de Las Ventas con Peña Aguilera con adornos de complicados codillos²⁰. También trabajó para don Juan José de Austria en mármoles para el alcázar de Consuegra y en el convento de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra²¹. En la corte contrató el claustro del colegio de Santo Tomás [Fig. 4], que muestra perfiles complicados en arcos

19 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 12399, fols. 1-2v. Donoso firmó la traza con Arredondo y los comitentes. San Antonio Abad y San Nicolás de Bari tenían que ser de Manuel Gutiérrez y la restante escultura de José Ruiz de San Pedro.

20 Poder de 1676 para nombrar examinadores (M. del SALTILLO, «Arquitectos», pág. 169). Advirtió su existencia J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Arquitectura*, pág. 1261.

21 En 1675 dio un oficial suyo poder para cobrar. Es posible que fuera por la urna de la venerable Juana de la Cruz que había comenzado Sombigo.



Fig. 5. Rodrigo Carrasco. Portada del hospital de la Corona de Aragón o Montserrat en Madrid.



Fig. 6. Rodrigo Carrasco. Portada de la enfermería de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco en Madrid.

apainelados, óculos ovalados y sobre todo cornisas hundidas sobre las puertas²². Le atribuímos dos portadas importantes, la del hospital de Montserrat [Fig. 5] por la similitud de cartelas y cornisa del primer cuerpo con Santo Tomás y los codillos del vano del segundo con Las Ventas con Peña Aguilera, y la de la parroquial de Santa Cruz con apoyo en la documentación²³. Para la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco²⁴, hizo la portada de la enfermería [Fig. 6], donde rescató elementos de comienzos de siglo. Para la capilla de la VOT hizo en mármol y jaspero un nuevo pedestal y sagrario para el tabernáculo del Cristo de los Dolores [Fig. 7] y el aguamanil de la sacristía [Fig. 8], con arbotantes laterales en la parte baja en el estilo de Benavente y estípites. Realizó el retablo de la Almudena trazado por Herrera el Mozo, inacabado por falta de caudales²⁵ y los pedestales de los retablos mayores de Loreto²⁶ y de la Victoria de Donoso.

En el último lustro disfrutaron ambos de plazas oficiales. Donoso obtuvo el 13 de agosto de 1685, por muerte de Francisco Rizi, las de maestro mayor y pintor de la catedral de Toledo, aunque sin gajes por no hacer falta obras²⁷. Debió aspirar a estos mismos cargos en las obras reales, como demuestra para el primero el memorial, y para el segundo una an-

22 Motivo popularizado a partir de este momento (Juan María CRUZ YÁBAR, «Algunas obras desconocidas de José Benito de Churriguera y su intervención en otras ajenas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (2015), págs. 163-178, pág. 166.

23 Vid. nota 92. Se conoce un grabado que deja ver algo de la misma.

24 Vid. V. TOVAR, *Arquitectos*, págs. 149 y 331-332.

25 J. M. CRUZ YÁBAR, «El escultor», pág. 144 e *Ibidem*, «La custodia», pág. 102.

26 M. del SALTILLO, «Los Churriguera», pág. 94.

27 No hay ni siquiera dibujos suyos en la catedral.



Fig. 7. Rodrigo Carrasco. Sagrario del tabernáculo de la capilla de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco en Madrid. Fotografía Instituto del Patrimonio Cultural de España



Fig. 8. Rodrigo Carrasco. Aguamanil de la capilla de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco en Madrid. Fotografía Instituto del Patrimonio Cultural de España

édota de Palomino vigente hasta nuestro tiempo²⁸. Por su parte Carrasco debió de solicitar la maestría mayor de las obras reales, pues en 1678 se presentó para aparejador segundo con la protección del valido don Juan José de Austria²⁹. Aunque no hay memorial suyo³⁰, es posible que opositara a maestro mayor en 1685. Finalmente obtuvo el cargo de sobrestante del caz del Jarama por nombramiento de 26 de marzo de 1686³¹. El cargo pudo crearse a consecuencia de un grave suceso al que aludió Donoso en su memorial: Herrera el Mozo no estuvo presente –de lo que le acusaba– a los apuntalamientos, que fallaron y el río se llevó parte de la presa.

Carrasco falleció el 5 de enero de 1690³² tras haber testado el 29 de diciembre anterior y haber dejado por uno de sus albaceas a su gran amigo Donoso que, nueva coincidencia, murió ese mismo año, el 14 de septiembre³³.

28 Merecía la plaza de pintor del rey pero se dio a pintores ciertamente peores, lo que le volvió de genio mordaz: «Hallándose en una conversación, le dijo uno de los presentes: ¿Vuesamerced no es pintor del Rey? A que él respondió: No soy tan mal pintor como todo eso; no me haga usted tan poco favor».

29 También optaron Sombigo, Pedro Lázaro Goiti y otro maestro de la confianza de don Juan José y ganador a la poste, José Gasén (José Manuel BARBEITO, *El Alcázar de Madrid*, Madrid; Colegio Oficial de Arquitectos, 1992). Tuvo entre 1677 y 1679 alguna aparición fugaz en el alcázar como Donoso.

30 Tampoco se conserva el de José del Olmo, nombrado finalmente en 1687 maestro mayor, pero se deduce que se presentó por referencia en el de Donoso. Los otros candidatos eran también del círculo de Carrasco: el ensamblador Pedro de Ávila Cenicientos y el maestro de obras Melchor de Bueas.

31 A. J. DÍAZ FERNÁNDEZ, «El maestro», pág. 80.

32 Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid; 1829, Imprenta Real, t. IV, pág. 84.

33 Carrasco tenía entre sus bienes un retrato suyo que pudo hacer Donoso.

EL APRENDIZAJE EN DONOSO Y CARRASCO COMO TRACISTAS DE ARQUITECTURA

Donoso, según Palomino, aprendió pintura con varios maestros, al modo tradicional, y de forma más novedosa en las academias romanas, de las que salió «gran pintor, perspectivo excelente y consumado arquitecto». Su memorial de 1685 o poco posterior para la maestría mayor supone un importante testimonio de su pensamiento, y constituirá la base de nuestro análisis. Aunque contenga algunos tópicos, confirma su conocimiento académico cuando, al criticar el memorial de José del Olmo, que achacaba a los pintores la ignorancia de la arquitectura, recuerda que la academia romana se titulaba de Pintura, Escultura y Arquitectura. En ella se estudiaban los mismos preceptos que permitían practicar las tres artes, que eran el dominio del dibujo, por un lado, y el estudio de ciencias como la perspectiva, geometría o aritmética. Afirma: «Un carpintero que estudie y que esté en la arquitectura será arquitecto, solamente llevará ventajas el que fuere más dibujante y entendiere los preceptos que tocan a la arquitectura».

Partiendo del aprendizaje de la pintura llegó a ser arquitecto: «en nombre de los de mi profesión que me precio mucho de profesar, que por ella he estudiado para poder salir a esta oposición que hago». Su dominio de la perspectiva se aprecia en los edificios al fondo de algunos de sus lienzos y en las bóvedas al fresco con motivos derivados de Colonna y Mitelli. En la capilla de San Ignacio tuvo oportunidad de trazar adornos de madera no fingidos y el ornato del altar³⁴. Desde ese momento, los clientes que querían pinturas suyas en los retablos solicitaron también sus trazas, que fueron realizadas por los más importantes arquitectos cortesanos. Su estilo estaba enraizado en el de estos, como hemos apuntado, y no en el borrominesco.

Donoso había intercambiado conocimientos con esos arquitectos y especialmente con Carrasco, y de ahí la defensa de su maestro Sombigo y su reedificación de El Escorial «de quien se decía que era marmolista y no entendía fortificación y que sus obras se colgaban con grapas, que a no haberle tenido Dios en España se andaba disponiendo el enviar por hombre a Italia para el acierto de dicha obra». Pero también había estudiado los tratados, y así cita los tres de Durero, el Vignola, Pérez Moya, Arfe o Rojas, de habitual lectura, pero también «los cinco libros que andan manuscritos» atribuidos a Juanelo Turriano, hoy en la Biblioteca Nacional³⁵.

Afirmó que presentaba lo que consideraba culminación del conocimiento arquitectónico, dos cortes de cantería con sus trazas y monteas, y que sabía «hacer plantas, alzados, cortes, y hacer modelos de cortes de cantería que es la dificultad que se ofrece en las obras magníficas, y hacer monteas y dar la razón de las saltareglas para su ejecución y en la Geometría medir las figuras o figura corpóreas que se da a cada uno o en la Planimetría» y «cortes y las trazas y monteas de ellos, que es la materia más dificultosa que se ofrece en las fábricas, y lo que deben saber los maestros mayores, por ser la cantería de lo que se han fabricado todas las obras más insignes, y catedrales y allí se necesita de entender muy bien los Cortes de Cantería por las dificultades que se ofrecen».

34 Dibujo hecho con Coello (Uffizi). La cartela bajo el nicho es similar a las de los intercolumnios de los retablos del Santo Cristo en el mismo templo y de Calzada.

35 De hidráulica, contiene una dedicatoria a don Juan José de Austria, protector de Donoso y Carrasco.

Carrasco había tenido, sin duda, un aprendizaje centrado en la cantería con base en la práctica pero también en la lectura de los tratados. Reunió una notable biblioteca, publicada parcialmente y casi sin comentario. Según sabemos por la partición de sus bienes entre su mujer Isabel Bautista y sus dos nietas María y Josefa en 1690³⁶ y la de estas a la muerte de su abuela en 1709³⁷, tenía 65 libros: 56 valorados en 1232 reales en la primera partición que se reducen a 44 –pese a aparecer algunos nuevos– en la segunda, de 1663 reales. Por idiomas había 25 en castellano, 5 en latín, 19 en italiano –lo leía, pues tenía un vocabulario–, 8 en francés, 2 en alemán y otro en flamenco –tenía uno en estos cuatro últimos idiomas–³⁸. Solamente ocho no tenían que ver con su oficio, y de los restantes, los había clásicos, pero también raros de autores franceses y nórdicos.

Su presencia se explica porque Carrasco trabajó desde 1665 para don Juan José de Austria, quien a su muerte en 1679 le quedó debiendo 550 reales y los testamentarios le dejaron escoger libros en pago de la deuda. El 9 de agosto recibió 21 por ese valor, y el 11 de abril de 1682 adquirió otros tres de 84 reales en la almoneda³⁹. González Asenjo⁴⁰, quien dio noticia de estos hechos, no advirtió que el inventario publicado por Saltillo era parcial, ni supo del trabajo de Verdú, de modo que afirmó que los libros de don Juan José no aparecían entre los de Carrasco. Nosotros los hemos identificado y en nota señalamos cuáles figuran en 1681-1682, 1690 y 1709.

La materia predominante era la arquitectura: Vitruvio-Barbaro⁴¹, Alberti en italiano⁴² y castellano⁴³, Serlio⁴⁴, Labacco⁴⁵, Androuet du Cerceau⁴⁶, Vignola en cuatro idiomas⁴⁷,

36 M. del SALTILLO, *Arquitectos*, págs. 170-171. Solo citó 23 de los libros. María y Josefa eran hijas de los difuntos Juan Antonio de la Peña y María Carrasco, casados en 1680.

37 Matilde VERDÚ RUIZ, «Nuevos datos sobre Alberto de Churriguera y su obra en Madrid: El retablo de la Capilla mayor del convento de San Basilio Magno. Herencia de la librería del arquitecto Rodrigo Carrasco», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36 (1996), págs. 153-162.

38 Los cuatro restantes contenían en lo esencial imágenes sin texto.

39 Es posible que tuviera acceso a esta biblioteca, pues se titulaba marmolista de don Juan, a quien dedicaron el padre Zaragoza y Juan Caramuel sus famosos tratados.

40 Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid; Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pág. 562.

41 Marco VITRUVIO-Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura*, Venecia, 1629. 1681: Un tomo de arquitectura de Vitrubio en quarto ynpreso en Benecia año de 1629 traducido por Daniel Barbaro en ytaliano (18 reales). 1690: Biturbio de arquitectura en ytaliano (24). 1709: Otro libro de a folio de Luzio Bitrubio de arquitectura en ytaliano (40). Otro de arquitectura menor de a folio de Bitrubio en ytaliano (30).

42 Leon Battista ALBERTI, *De re aedificatoria*, Florencia, 1550. 1690: Leon Bautista Alberto de arquitectura en ytaliano (30). Juan Bautista Alverto dos tomos de arquitectura el uno en lengua florentina en veinte y quatro reales (y el otro en español en quinze reales) (39). 1709: Un libro de a folio de arquitectura de León Baupartista Alberto (44). Otro libro de a folio de León Baupartista Alberto de arquitectura (40).

43 Leon Battista ALBERTI, *Los diez libros de architectura*, Madrid, 1582. 1690: Juan Bautista Alverto dos tomos de arquitectura (el uno en lengua florentina en veinte y quatro reales) y el otro en español en quinze reales (39). 1709: Otro libro pequeño de León Baupartista Alberto en castellano (18).

44 Sebastiano SERLIO, *I sette libri dell'architettura*. Algunos de los siete libros (primeras ediciones de 1537-1575). 1690: Sevastían Servio de arquitectura dos tomos en ytaliano duplicado (72). 1709: Otro libro de a folio de Sevastían Serlio de arquitectura (40). Otro libro de a folio de arquitectura de Sevastían Serlio (66).

Orme⁴⁸, Palladio⁴⁹, Fontana⁵⁰, Beyer⁵¹, Vredeman de Vries⁵², Scamozzi⁵³, Rubens⁵⁴, Le Muet⁵⁵, Revese⁵⁶, A. Francini⁵⁷ y otro desconocido de su hermano Tomasso⁵⁸, fray Lorenzo⁵⁹,

-
- 45 Antonio LABACCO, *Libro d'Antonio Labacco appartenente all'architettura*. Numerosas ediciones italianas desde 1552. 1690: Antonio Lavaco de arquitectura en ytaliano (20). 1709: Otro libro de a folio de architettura de Antonio Lavaco (40).
- 46 Jacques ANDROUET DU CERCEAU, *Livre d'architecture*. Uno de los tres tratados (París, primeras ediciones de 1559, 1561 y 1582). 1690: Jaques Andronet de arquitectura en francés (24). 1709: Otro libro de a folio de arquitectura en francés de Jacome Androbett (88).
- 47 Jacopo Barozzi da VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Amsterdam, 1631. 1681: Un tomo de la arquitectura civil de Jacomo Barrozio de Viñola en quatro lenguas francés flamenco ytaliano y alemán de a folio ynpreso en Abstardan año de 1631 (30). 1690: Biñola de arquitectura en ytaliano francés y alemán (48). 1709: Otro libro de a folio de Jacome Viñola de arquitectura (50). Otro libro de a folio de arquitectura de Viñola en ytaliano (40).
- 48 Philibert de L'ORME, *L'architecture*, París, 1567 (1576, 1603, 1626). 1690: Philiberto de arquitectura en francés (10).
- 49 Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Varias ediciones desde la primera (Venecia, 1570). 1690: Andrea Paladio de arquitectura en ytaliano (36).
- 50 Domenico FONTANA, *Della trasportazione dell'obelisco vaticano e delle fabriche di Sisto V*, Roma, 1590. 1690: Domingo Fontana Obelisco Baticano (20). 1709: Otro libro de a folio de arquitectura de Dominico Fontana (66).
- 51 Johann-Hartmann BEYER, *Sterometriæ inaium nova et facilis ratio*, Francfort, 1603. 1681: Un tomo de esteriometria por Juan Armano Beyero en quarto ynpreso en Francofort año de 1603 (12).
- 52 Jan Vredeman de VRIES, *Architectura praeclara & eximia scientia*, Amsterdam, 1607. 1681: Un tomo de arquitectura por Juan Vredeman en folio impreso en Abstardan año de 1607 (24). 1690: Joanes Bedeman Frisu de arquitectura en latín (30). 1709: Otro libro de a folio apaisado de arquitectura y prespectiba de Juan Huredeman en latín (44).
- 53 Vincenzo SCAMOZZI, *La idea dell'architettura universale*, Venecia, 1615. 1690: Bizencio Escamozio de arquitectura dos tomos (70). 1709: Otro libro de a folio de arquitectura universal de Vicenzio Escamozio en ytaliano (66). Otro libro de a folio de Vicenzio Escamozio de arquitectura en ytaliano (120).
- 54 Peter Paul RUBENS, *Palazzi di Genova*, Amberes; 1622. 1681: Un tomo de palazios de Génova dibujadas por Pedro Rumenes ynpreso en Anberes año de 1622 de a folio grande (100). 1690: Paulus Rubenes plazas de Génova (36).
- 55 Pierre LE MUET, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, París, 1623. 1681: Un tomo el modo de carpintería y arquitectura por Pedro Lemuet en folio París año de 1623 (24). 1690: Pierre Lemus de arquitectura en francés (20).
- 56 Ottavio Bruto REVESE, *L'archisesto per formar con facilità li cinque ordini d'architettura*, Vicenza, 1627. 1681: Un tomo de las cinco órdenes de la arquitectura por Octavio Revesi Brutí en folio ynpreso en Bizenza año de 1627 (18). 1690: Otavio Revéis de arquitectura en ytaliano (15). 1709: Otro de arquitectura de a folio ordinario de Octavo Revesi en ytaliano (20).
- 57 Alessandro FRANCINI, *Livre d'architecture*, París, 1631. 1682: Un tomo de arquitectura de Alexandro Franzine en folio ynpreso en París año de 1631 (20). 1690: Alexandro Franzini ymbenziones de arquitectura (30). 1709: Un libro de a folio de Alexandro Franzini de arquitectura (60).
- 58 1709: Otro libro de a folio de arquitectura de Thomás Franquini en alemán (40).
- 59 Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de architectura*, Madrid, 1633/39. 1690: Fray Lorenzo de arquitectura tomo primero (24).

Torija⁶⁰, Cocker⁶¹ y Jetruk (¿?)⁶², y relacionados El Escorial de Santos⁶³ y las exequias de Felipe IV en Milán⁶⁴. La aritmética estaba representada por Aurel⁶⁵, Pérez Moya⁶⁶ y Ventallol⁶⁷, la geometría por Bartoli⁶⁸, Céspedes⁶⁹, Ignacio Muñoz⁷⁰; la perspectiva por Sirigatti⁷¹, Marolois⁷², Caus⁷³ y su fortificación⁷⁴, disciplina representada también por Specklin⁷⁵,

-
- 60 Juan de TORIJA, *Breve tratado de todo género de bóvedas*, Madrid, 1661. 1690: Torija de bóvedas (10).
- 61 Acaso Edward COCKER. 1690: Cocker quaderno de figuras de arquitectura (12).
- 62 1690: Jetruk de arquitectura (20).
- 63 Fray FRANCISCO de los SANTOS, *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial*, Madrid, 1657. 1690: Discreción del Escorial (22). 1709: Otro libro de a folio ordinario descripción de El Escorial (33).
- 64 *Honras a la cathólica Rey D. Phelipe Quarto*, Milán, 1665. 1690: Exequias reales de Phelipe Quarto en Milán (6). 1709: Otro libro de las exequias que hizieron a Phelipe Quarto en Milán (15).
- 65 Marco AUREL, *Libro primero de arithmetica algebratica*, Valencia, 1552. 1681: Un tomo de la aritmética algebrática per Marco Aurelio ynpreso en Valencia año de 1552 (12). 1690: Março Arvel aritmética (12). 1709: Otro libro pequeño de arismética de Marco Avel (15).
- 66 Juan PÉREZ MOYA, *Diálogos de aritmética práctica y especulativa*, Salamanca, 1562 (tal vez Madrid, 1675). 1690: Obras de Moya primera parte (44).
- 67 Juan VENTALLOL-Juan Bautista TOLRA, *La aritmética*, Tarragona, 1619. 1681: Un tomo de arismética por Juan Ventalion en quarto ynpreso en Tarragona año de 1619 (12). 1690: Juan Bentallon de aritmética (20).
- 68 Cosimo BARTOLI, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie*, Venecia, 1564. 1681: Un tomo de Cosme Bartoli del modo de medir las distancias y superficies de los cuerpos y plantas en quarto ynpreso en Benecia año de 1564 (10). 1690: Cosme Bartoli de comensuraciones en ytaliano (16). 1709: Otro libro pequeño de diferentes modos de medir de Cosme Bartoli (30).
- 69 Andrés GARCÍA DE CÉSPEDES, *Libro de instrumentos nuevos de geometría*, Madrid, 1606. 1690: Zéspedes de geometría (8). 1709: Otro libro pequeño de ynstrumentos de jumetría de Andrés de Zéspedes (12).
- 70 Fray Ignacio MUÑOZ, *Manifiesto geométrico*, Bruselas, 1684. 1690: Manifiesto geométrico (3).
- 71 Lorenzo SIRIGATTI, *La Practica di prospettiua*, Venecia, 1596. 1681: Un tomo de arquitectura per Lorenzo Sirigati en folyo ynpreso en Benecia año de 1596 (30). 1690: Lorenzo Sirigati de arquitectura en ytaliano (36). 1709: Otro libro de a folio de prespectiva de Zarugati en ytaliano (66).
- 72 Samuel MAROLOIS, *Perspective, dat is: de doorsichtige*, Amsterdam, 1628-30. 1682: Un tomo de Samouel Maroleis prespectiva y arquitectura en folio ynpreso en Abstardan año de 1630 (44). 1690: Samuel de Masebis de prespectiva en alemán (60). 1709: Otro libro de prespectiva de Samuel Marolois en alemán (88).
- 73 Salomon de CAUS, *La perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, 1612. 1681: Un tomo de prespetiva del mismo autor ynpreso en Londres año de 1612 (36). 1690: Salomon de Causa dos tomos el uno de prespectiva (y el otro de fortificación) en francés (40). 1709: Otro libro de a folio de prespectiva de Salomon de Caus (50).
- 74 Salomon de CAUS, *Les raisons des forces mouuantes avec diverses machines*, Francfort, 1624. 1681: Un tomo de la razón de las fuerzas movientes por Salamon de Caus de a folio ynpreso en París año de 1624 (36). 1690: Salomon de Causa dos tomos (el uno de prespectiva) y el otro de fortificazi3n en francés (40). 1709: Otro libro de prespectiva y máquinas de Caus en francés (30).
- 75 Daniel SPECKLIN, *Architectura von Vestungen*, Estrasburgo, 1589. 1681: Un tomo de arquitectura y fortificaciones por Daniel Expecle de a folio ynpreso en Strasburg año de 1589 (18). 1690: Bonbestuban de arquitectura en alemán (18).

Rojas⁷⁶, Perret⁷⁷, Ville⁷⁸, Villegas⁷⁹ y un librito anónimo⁸⁰, la maquinaria e instrumentos por Besson en francés⁸¹ e italiano⁸², Branca⁸³ y Stafford⁸⁴, más la cosmografía de Apiano⁸⁵, y un tratado de hacer nieve⁸⁶.

Destacan también los papeles de dibujos, trazas y plantas de arquitectura guardados en siete carteras cubiertas de badana colorada y en un arca de pino. El libro, cuatro carteras apreciadas en 336, 455, 500 y 917 reales, más los del arca en 950, se adjudicaron a Isabel Bautista, una cartera de 950 a María y dos de 252 y 900 a Josefa; en total 3158 reales, una cantidad muy alta. En 1709 heredaron los dibujos de la abuela, María la cartera de 917 reales y Josefa las de 455 y 500, y cuatro libros manuscritos ordinarios de a folio en castellano, la primera uno de 22 reales y la segunda tres de 22, 40 y 12. Serían los papeles de la cartera de 336 reales y el arca de 950; su menor valor se debería a que los tasaría como libros un librero y no un arquitecto o pintor como dibujos.

Estos efectos nos recuerdan la afirmación muchas veces repetida de Palomino de que «Dejó nuestro Donoso escrito un libro excelente de cortes de cantería, y otras curiosidades de Arquitectura, y muy curiosos papeles de perspectiva, rompimiento de ángulos, y figuras

-
- 76 Cristóbal de ROJAS, *Teoría y práctica de fortificación*, Madrid, 1598. 1690: Rojas de fortificación folto (16).
- 77 Jacques PERRET, *Des fortifications et artifices*, París, 1594. 1681: Un tomo de fortificación arquitectura y perspectiva por Jacome Peret en folio ynpreso en París año de 1594 (30). 1690: Jaques Perret en francés de fortificación (36). 1709: Otro de a folio de arquitectura militar de Jacome Esperett en francés (50).
- 78 Antoine de VILLE, *Les fortifications*, Lyon, 1629. 1681: Un tomo de fortificación de Antonio de Ville en folio ynpreso en León año de 1629 encuadernado en bezerro (48). 1690: Antonio de Villa fortificación en francés (40). 1709: Otro libro de a folio de arquitectura militar en francés de el Cavallero de Vile (66).
- 79 Diego ENRÍQUEZ DE VILLEGAS, *Academia de fortificación de plazas*, Madrid, 1651 y 1658. 1681: Un tomo de academia de fortificación por Diego Enríquez de Villegas en cuarto ynpreso en Madrid año de 1651 (18) (Ídem pero 1658). 1690: Elementos militares de Villegas duplicado (24). 1709: Otro libro academia de fortificación de don Diego de Villegas en castellano (16). Otro libro de fortificación de plazas de Villegas (24).
- 80 1681: Un tomito de plantas de fortificaciones hechas de mano de quarto largo sin autor (20). 1709: Otro libro pequeño apaisado de diversas demostraciones de plazas (20).
- 81 Jacques BESSON, *Theatrum instrumentorum et machinarum*, Lyon, 1582. 1681: Un tomo del teatro de los instrumentos y máquinas por Jacobo Bezon en folio ynpreso en León año de 1582 (24). 1690: Jacobo Besson theatrum machinarum en latín (33). 1709: Otro libro de a folio de Jacobo Veson de máquinas (66).
- 82 Jacques BESSON-François BEROALDE, *Il teatro de gl'instrumenti & machine*, Lyon, 1582. 1682: Un tomo de instrumentos y máquinas de Jacobo Bezon en folio ynpreso en León año de 1582 (20). 1690: Francisco Bersaldo de Matheo Mathías (sic) en ytaliano (36). 1709: Otro libro de a folio de máquinas de Jacob Vsoni (30).
- 83 Giovanni BRANCA, *Le machine*, Roma, 1629. 1681: Un tomo de máquinas por Juan Branca en cuarto ynpreso en Roma año de 1629 (12). 1690: Juany Branza de maquiní (24).
- 84 Ignace STAFFORD, *Elementos mathematicos*, Lisboa, 1634. 1690: Elementos matemáticos del padre Ygnazio Estafor (4).
- 85 Petrus APIANUS-Gemma FRISIUS, *Libro de la cosmographia*, Amberes, 1548. 1690: Apiano cosmografía (15). 1709: Otro libro de cosmografía de Pedro Piano en castellano (18).
- 86 1690: Joliane Ortoniano de acer niebe en latín (18).

fuera de la sección, que cierto era un tesoro, porque fue esmeradísimo en estas cosas; y hoy no se sabe dónde paran». Proponemos que el libro y los papeles fueran en realidad de Carrasco, por la coincidencia con los manuscritos y trazas de su inventario, y porque Palomino aprovechó la similitud de sus biografías para dar a Donoso un papel de arquitecto de edificios que solo correspondió a Carrasco⁸⁷. Se ha demostrado documentalmente que las cinco trazas para construcciones madrileñas en piedra que asignó Palomino a Donoso eran de otros: la Casa de la Panadería de Tomás Román, en que trabajó Carrasco⁸⁸, el sepulcro de los marqueses de Mejorada en los Agustinos recoletos de Francisco de la Viña⁸⁹, la iglesia de San Luis Obispo de Marcos López⁹⁰, y del propio Carrasco el claustro de Santo Tomás⁹¹—donde Palomino le llegó a mencionar, pero como ejecutante—, y, según demostramos, la portada de Santa Cruz⁹².

No se concretó el contenido de los cuatro manuscritos de arquitectura con dibujos que heredó Isabel Bautista. Es probable que uno o más fuera el tratado de cortes de cantería, que Carrasco pudo elaborar a partir de su rica biblioteca y otros autores como Vandelvira⁹³. Otro pudo ser el manuscrito parcial del *Cerramiento y trazas de monte* de Ginés Martínez de Aranda conservado en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército en Madrid. Tiene 249 folios escritos con dibujos y un último con las inscripciones «Este libro es de Alberto de (tachado: Churiguera) por la verdad lo escribió el mismo Sepbre 4 de 1703» y «Soi de Dn. Joseph de Churiguera»⁹⁴. Aunque no sea su letra—el don excluye a su padre José Simón—, no hay por qué dudar de su posesión.

87 Tampoco se conocen como maestro mayor, contrariamente a lo que escribió Palomino, trazas para obras en Madrid (salvo las de San Luis) y el arzobispado toledano, aunque sí haría tasaciones y otras labores rutinarias.

88 Esperanza GUERRA SÁNCHEZ-MORENO, «La casa de la Panadería», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1931, pág. 378.

89 Margarita ESTELLA MARCOS, «Estatuas funerarias madrileñas del siglo xvii: documentación, tipología y estudio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (1982), págs. 253-280, espec. págs. 271-272.

90 M. del SALTILLO, «Arquitectos», págs. 209-210.

91 *Ibidem*, págs. 69-170 y 183-185.

92 Documento en M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la arquitectura*, págs. 72-75. Aunque Melchor de Bueras presentó la primera postura e hizo la obra con Carrasco, se dice que había nueva traza, que ha de ser de éste pues Bueras ya había presentado la primera con su puja. Solo ha quedado el relieve del segundo cuerpo (Juan María CRUZ YÁBAR, «Hallazgo de una obra de Pablo González Velázquez en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 27-28 (2009-2010), págs. 173-182.

93 Se conservan en la BNE varios manuscritos de Felipe Lázaro de Goiti, maestro mayor de la catedral de Toledo de 1643 a 1653, que siguen a Vandelvira, como otra copia conservada en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid que perteneció a Sombigo.

94 José CALVO LÓPEZ, «El manuscrito *Cerramiento y trazas de monte*, de Ginés Martínez de Aranda», *Archivo Español de Arte*, 325 (2009), págs. 1-18.

Carrasco vivía en la calle de los Abades, paralela a la del Oso de los Churriguera. José Benito fue testigo en su testamento⁹⁵, y Alberto casó con su nieta Josefa⁹⁶. Isabel Bautista prestaría a José el manuscrito de Aranda, y en 1703 a Alberto, tal vez ya casado, y pudo pasar a su mujer en 1709. Rodrigo Carrasco adquiriría el manuscrito con ocasión de su viaje a Baeza, obra trazada por Eufrasio López de Rojas, discípulo de Juan de Aranda Salazar, sobrino de Ginés Martínez, todos naturales y activos en la actual provincia de Jaén. La materia de cantería también remite a Carrasco⁹⁷.

Con esta formación teórica y práctica se cumplía lo exigido por Donoso como culminación del aprendizaje de la arquitectura «pues siempre la parte teórica ha superado a la parte práctica unidas ambas a dos será mejor si se hallan en un sujeto».

95 Se observa claramente la influencia de Carrasco en la obra temprana de Churriguera.

96 Heredó de su madre más carteras y manuscritos (siete) que María (tres) por casar esta con un escribano.

97 José Simón de Churriguera, Juan de Ocaña y José Ratés, padre, abuelo y abuelastro de los tres Churrigueras fueron ensambladores de retablos, y tampoco figura entre los bienes del último.

**DE INGENIERO VOLUNTARIO A INGENIERO EXTRAORDINARIO.
EL ACCESO AL CUERPO
DE DON ANTONIO DE NARVÁEZ Y LA TORRE**

MANUEL GÁMEZ CASADO

Universidad de Sevilla

RESUMEN

El texto que se presenta tiene como principal finalidad analizar el proceso mediante el cual el ingeniero criollo don Antonio de Narváez y la Torre accedió al Cuerpo español de dichos profesionales. Para ello se aportaron una serie de testimonios escritos por ingenieros militares que avalaron las notables aptitudes profesionales del solicitante, lo que le permitió acceder a tal institución sin haber cursado los estudios académicos previos.

PALABRAS CLAVE

Ingeniero militar, academia, Antonio de Arévalo, Lorenzo de Solís, Cartagena de Indias.

ABSTRACT

This text primarily aims to analyze the process by which the engineer Don Antonio de Narvaez and the Tower joined the Spanish Corps of such professionals. For this purpose a series of testimonies written by military engineers who supported the remarkable professional skills of the applicant are provided, allowing you to access such an institution without having completed the previous studies.

KEYWORDS

Military Engineer Academy, Antonio de Arevalo, Lorenzo de Solis, Cartagena de Indias.

Desde la publicación por Capel, Sánchez y Moncada del libro titulado *De Palas a Minerva*, ningún trabajo de investigación ha superado la ingente y abrumadora tarea realizada por dichos profesores en el estudio de la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares españoles durante el siglo XVIII¹. Si bien, la magnitud del tema tratado les impidió profundizar en algunos casos concretos, fundamentalmente los referidos a los ingenieros que trabajaron en América, de cualquier modo es obligado recurrir a esta obra cuando se inicia un estudio acerca del modo de acceder al Cuerpo de ingenieros españoles. La intención del texto que se presenta es, partiendo del libro mencionado, esclarecer el proceso mediante el cual el ingeniero criollo don Antonio de Narváez y la Torre ingresó en el Cuerpo de dichos profesionales, a mediados del setecientos. La labor de Narváez no ha sido analizada con detenimiento por la historiografía, pues son pocos los estudios que permitan conocer su grado de implicación en las obras realizadas en las distintas ciudades del Caribe sur en las que vivió y gobernó². Se busca pues, ejemplificándolo mediante este caso concreto, aclarar el contexto profesional de los ingenieros españoles nacidos en América, así como las relaciones mantenidas entre éstos y la corte. Asimismo, se plantearán las dificultades existentes en aquel continente para obtener la adecuada formación y los conocimientos teóricos necesarios para acceder al Cuerpo de ingenieros desde los territorios de ultramar.

La correcta formación de los ingenieros militares españoles repercutía en la eficaz articulación del plan de protección territorial impuesto por la Corona en sus dominios. Durante los siglos XVI y XVII, dichos oficiales eran reclutados en los distintos territorios controlados por la monarquía española, destacando la labor de los ingenieros de origen flamenco e italiano, muy activos en el desarrollo de las fortificaciones hispanas³. Esta diferencia en la procedencia y por tanto en la formación de tales profesionales, generaba un ideario heterogéneo que impedía desarrollar una organización útil a diferencia de lo que ocurría con otras disciplinas, caso de las matemáticas, la arquitectura o la pintura, las cuales contaban ya con academias que enriquecían la producción de sus integrantes⁴. No obstante, instituciones como la Academia Militar de Bruselas, en la que estudiaban los aspirantes a ingenieros conjuntamente con otros profesionales del ejército, ofrecían una

-
- 1 AA.VV., *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1988.
 - 2 Marco Tulio VARGAS, «Don Antonio de Narváez de la Torre», *Boletín de Historia y Antigüedades*, 417-419, vol. XXXVI (1949), págs. 556-560.
 - 3 De entre todos los ingenieros del periodo, sobresale la labor de Bautista Antonelli, analizada por Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Bautista Antonelli. Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Madrid: Hauser y Menet, 1942.
 - 4 Me refiero a la fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid por el arquitecto Juan de Herrera en 1582, la cual sirvió de base para la formación de muchos de los ingenieros que trabajaron al servicio de Felipe II y que hasta entonces no tenían un aprendizaje en las disciplinas de cálculo. Nicolás GARCÍA TAPIA, «La formación de los ingenieros españoles antes de la fundación de la Academia de Matemáticas en 1582» en AA.VV., *Estudios sobre historia de la ciencia y de la técnica: IV Congreso de la Sociedad española de Historia de la Ciencia y de la Técnica*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, págs. 315-326. Asimismo, existían diversas academias de pintura en los centros artísticos más destacados. De entre todas, se distingue la fundada en 1655 en Sevilla y estudiada por Ana María ARANDA BERNAL y Fernando QUILES GARCÍA, «Las Academias de pintura en Sevilla», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90 (2000), págs. 119-138.

instrucción generalizada en diversas disciplinas como geografía, artillería o arquitectura militar, buscando dar satisfacción a la demanda que las continuas guerras generaban. Tras aprobar el primer curso, los alumnos se formaban durante un segundo año en geometría especulativa, esfera y dibujo, lo que les convertían en ingenieros a pesar de no haber cumplido con un aprendizaje específico para tal práctica⁵.

Esta realidad se agravó a partir de la proclamación de Felipe V como rey de España en 1700 y la consecuente alianza hispanofrancesa que supuso su designación. El imperio inglés pasó a ser el enemigo común y los Países Bajos y América los escenarios de los enfrentamientos entre las potencias europeas, ávidas por expandir sus territorios. España se veía obligada a modernizar sus defensas, necesitando de ingenieros con una formación más específica y mayor experiencia, así como de una organización institucional más coherente. Para conseguirlo, en 1709 el marqués de Bédmar, secretario del despacho de guerra, propuso al rey organizar un Cuerpo de ingenieros encabezados por don Jorge Próspero de Verboom, antiguo Ingeniero General español en los Países Bajos, quien llegó a España en enero del año siguiente para ser nombrado Ingeniero General de los ejércitos, plazas y fortificaciones de todos los reinos, provincias y estados. Sin embargo, no fue hasta la promulgación por Felipe V del Plan General de los Ingenieros de los Ejércitos y Plazas el 17 de abril de 1711, cuando se creó en España el Cuerpo de dichos profesionales partiendo de una voluntad organizativa propia⁶. La recién creada institución se basaba en las ideas e informes generados por Verboom desde su llegada a España. En ellos, se partía de la adquisición de conocimientos teóricos como base para el desarrollo de la ingeniería militar, a diferencia de otras disciplinas bélicas, caso de la artillería, en las que la experiencia y la antigüedad eran los argumentos necesarios para ascender en el escalafón. Consecuente a este planteamiento fue la fundación en 1716 de la definitiva Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona, cuyo primer maestro, Mateo Calabro, propuso un plan de estudios de tres años basado en el aprendizaje de geometría, fortificación, tratadística y artillería, denotando una mayor especificidad en el aprendizaje ingenieril, lo que permitió que este proyecto perdurase a pesar de los diversos cambios sufridos a lo largo de la centuria⁷. La diferencia entre la formación precisa de los alumnos de la escuela barcelonesa con respecto a los de la Academia Militar de Bruselas se observa no solo en los correctos y metódicos trazos de los planos, sino también en la producción de nuevos modelos estratégicos que permitieron renovar las defensas de los territorios españoles ante los continuos ataques

5 Una descripción del proceso formativo en la Academia Militar de Bruselas en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII la ofreció el ingeniero don Sebastián Fernández de Medrano, que fue publicada por Antonio RODRÍGUEZ VILLA, *Noticia biográfica de don Sebastián Fernández de Medrano*, Madrid: ed. Libertad, 1882.

6 AA.VV., *De Palas a Minerva*, pág. 25.

7 Anterior a la fundación definitiva de la Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona en 1716, se había constituido otra en 1699 en la misma ciudad coincidiendo con la llegada de los Borbones, pues la guerra de Sucesión y la interrupción de las relaciones con los Países Bajos imposibilitaba el uso libre de la creada en Bruselas. No obstante, las vicisitudes sufridas por el cambio de dinastía impidió el correcto desarrollo de este centro docente, prueba de la importante tradición académica española en época moderna. Emma MARTÍNEZ AZNAR, «Formación matemática en nuestro país en el Cuerpo de ingenieros: Real Academia de Matemáticas en época de la Guerra de Sucesión», en AA.VV., *La Guerra de Sucesión en España y América*, Sevilla: Cátedra General Castaños, 2000, págs. 943-951.

enemigos. Igualmente, el hecho de separar el tradicional aprendizaje conjunto entre ingenieros y artilleros suponía una importante novedad, concediendo una mejor centralización de los planes de estudios en cada una de las disciplinas militares. A partir de esta fundación, se produjo en la década de 1730 las de las academias de Orán y Ceuta y en 1751 la creación de las escuelas de artillería de Barcelona y Cádiz, estableciéndose los centros de estudio en varios puntos del territorio español.

Junto a las fundaciones y normas establecidas tras la creación del Cuerpo de ingenieros militares, esbozadas en las líneas precedentes, se estableció en dicha institución una escala jerárquica interna para estructurar a los distintos mandos que la conformaban. Dicho escalafón era específico para los ingenieros, aunque se integraba paralelamente dentro del general propuesto para el ejército, lo que les permitía una vía de ascenso doble hacia los rangos militares superiores. No obstante, la promoción en uno de los escalafones no garantizaba lo mismo en el otro, al ser más asequible hacerlo en el Cuerpo de mandos que en el facultativo exclusivo para ingenieros. Esta organización se mantuvo, a excepción de algunas reformas temporales, durante todo el siglo XVIII. Sus principios fueron las ideas esenciales propuestas por Verboom, quien ocupó hasta 1744 el cargo de Ingeniero General, el de mayor responsabilidad dentro del Cuerpo. El cometido de dicho grado era el de supervisar los proyectos enviados a la corte antes de su puesta en obra, al tener que rendir cuentas únicamente ante el rey. En un nivel más bajo se encontraban los ingenieros directores, encargados de aprobar los proyectos y dirigir las obras en cada uno de los territorios pertenecientes a la corona. Tras ellos, se situaban los ingenieros en jefe, quienes tenían entre sus ocupaciones la de sustituir al ingeniero director en caso de ausencia de éste. El escalafón continuaba con los ingenieros en segunda y los ingenieros ordinarios, facultados para asistir a los superiores en las tareas de dirección y asistencia en las obras. Las dos últimas escalas dentro del Cuerpo estaban ocupadas por los ingenieros delineadores y los ingenieros extraordinarios, denominaciones que llegaron a intercalarse en el grado de importancia en diferentes periodos, aunque al extraordinario se le considerase como el de menor entidad durante la mayor parte del siglo XVIII. Por último, aunque fuera del Cuerpo, existían los ingenieros voluntarios, personal civil con conocimientos de fortificación o militares de rangos menores que en momentos de necesidad defensiva se unían a las labores de los ingenieros extraordinarios⁸. Una vez finalizada su colaboración volvían a sus ocupaciones de origen. Sin embargo, no era extraño que algunos de estos voluntarios iniciasen la carrera dentro del Cuerpo, aprovechando su experiencia y conocimiento práctico sobre la materia ingenieril.

Para ingresar en la institución, a partir de 1725 se estipuló necesario que los ingenieros voluntarios se formasen previamente en las Academias de Barcelona, Orán o Ceuta, destinadas al aprendizaje de los aspirantes. Además, tras la ordenanza de 1768, se hacía necesario aprobar un examen sobre materias específicas como matemáticas o dibujo, impartidas en dichos centros e indispensables para el correcto diseño de las fortificaciones⁹.

8 Sobre la escala jerárquica del Cuerpo de ingenieros españoles, véase AA.VV., *De Palas a Minerva*, págs. 256-261.

9 La ordenanza de 1768 tenía como principal fin reorganizar el Cuerpo de ingenieros, señalándose como principales novedades la sustitución del grado de ingeniero delineador por el de ayudante de ingeniero, así como la aceptación definitiva de la categoría de ingeniero voluntario. *Ibidem*. pág. 70.

Sin embargo, el descenso paulatino del número de ingresos al Cuerpo a lo largo del siglo XVIII no permitía satisfacer la creciente demanda de estos profesionales, generada a partir de las crisis bélicas de mediados de dicha centuria. De este modo, de los sesenta y dos ingenieros que accedieron al Cuerpo en 1718, se pasó a una media de siete en la década de 1750, denotando un descenso cuantitativo de ingresos y por ende una despreocupación mayor de los sistemas defensivos españoles. Esta realidad se acrecentó en los virreinos americanos, ya que la escasez de ingenieros de la Corona impedía el pase a Indias de un número suficiente de ellos, a pesar de ser éste el territorio de mayor exigencia ante los continuos ataques enemigos¹⁰. Para solucionar esta necesidad se aceptó, en casos excepcionales y sin cursar los estudios académicos previos, la incorporación de forma directa al Cuerpo si se demostraba una experiencia previa adquirida mediante la práctica del voluntariado en obras de fortificación. Para ello, el solicitante debía presentar un informe de apoyo de un ingeniero ya perteneciente al Cuerpo que certificase la colaboración del aspirante en diversos trabajos.

Así ocurrió con el ingeniero don Antonio de Narváez y la Torre, quien consiguió mediante esta fórmula acreditar su experiencia en los trabajos de defensa de la plaza de Cartagena de Indias y de este modo acceder al Cuerpo. Para ello envió a la corte mediante el gobernador de dicha ciudad don Diego de Tabares, un memorial que testimoniaba su labor, en el que se recogían escritos de los ingenieros don Antonio de Arévalo y don Lorenzo de Solís, que son los ahora localizados. En este expediente ambos recogían los diferentes méritos, trabajos y aplicaciones que, como ingeniero voluntario, había practicado Narváez, demostrando la adquisición de un conocimiento que le avalaba para su nombramiento como ingeniero extraordinario. Con ello, se hace una nueva aportación al estudio de este ingeniero ahondando en su labor militar más allá de su papel como gobernador, que ha sido ya destacado por la historiografía.

Antonio de Narváez, nacido en Cartagena de Indias en 1733, era hijo legítimo del general don Juan Salvador de Narváez (1702) y doña Catalina de la Torre (1709), descendientes directos de los primeros pobladores españoles y condes de Santa Cruz de la Torre, título heredado por su hijo a la muerte del matrimonio¹¹. Por tradición familiar, Narváez mostró desde su juventud un gran interés por la carrera militar, demostrando importantes aptitudes para la estrategia¹². Ello hizo que en 1756 sentase plaza como cadete en el batallón fijo de Cartagena de Indias¹³. Ésta era la unidad reglada de infantería veterana más importante de la ciudad, la cual se encontraba sumida en una crisis provocada por la falta de soldados locales que quisiesen incorporarse a sus filas, lo que les obligó a integrar a parte de la tropa del batallón de Aragón. El destacamento del que formó parte Narváez, se encargaba de reprimir el contrabando y de custodiar tanto la plaza, como los acantonamientos de Tolú,

10 Así lo analizó Juan Manuel ZAPATERO, *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*, Madrid: Servicio Histórico Militar, 1990.

11 JOSÉ MARÍA BARAYA, *Biografías militares o historia militar del país en medio siglo*, Bogotá: Ed. Gaitán, 1874, pág. 198.

12 Armando MARTÍNEZ GARNICA y Daniel GUTIÉRREZ ARDILLA, *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del virreinato de Santa Fe*, Bogotá: Universidad del Rosario, 2010, pág. 23.

13 Sergio ELÍAS ORTIZ, *Escritos de dos economistas coloniales: don Antonio de Narváez y La Torre y Don José Ignacio de Pombo*, Bogotá: Banco de la República, 1965, pág. 11.

del río Sinú en el Darién o de Rio Hacha. Además, se ocupó de la defensa de la ciudad durante el ataque inglés del almirante Vernon en 1741, siendo ésta la labor más laureada desde la fundación del batallón fijo cartagenero en 1736¹⁴. La reputación alcanzada tras estos méritos militares debió ser la razón por la cual Narváez decidiese ingresar en dicho escuadrón, siendo evidente la influencia paterna ante una decisión de tal importancia al inicio de su carrera militar.

No obstante, gracias a las noticias ahora encontradas parece que desde joven el objetivo de Narváez no era formar parte de la infantería cartagenera, sino alcanzar el grado de ingeniero militar, diseñar fortificaciones y contribuir a la defensa de su ciudad, la cual había visto destruida en su niñez tras los fuertes ataques piráticos. Para ello debía ingresar en el Cuerpo de ingenieros españoles mediante el cumplimiento de los preceptos ya descritos para tal fin. Para demostrar su valía escribió un memorial en agosto de 1757 a la Corte en el que recogía todos sus méritos, apuntando que había estudiado durante siete años matemáticas por cuenta propia, por lo que conocía los principios básicos de tal materia, cumpliendo uno de los requerimientos indispensables para acceder a dicha institución. Por otro lado, confesó que el hecho de ingresar como cadete en el batallón fijo era condigno para que fuese destinado como ingeniero voluntario en las obras de fortificación, a las que finalmente fue enviado el 12 de octubre de 1756, tras la aceptación del gobernador y mariscal de campo don Diego de Tabares de un informe previo sobre sus aptitudes¹⁵. Su destino fueron las obras que se estaban ejecutando en Bocachica ayudando como ingeniero voluntario a los superiores en las operaciones prácticas de la profesión, tales como la formación de plantas, perfiles y secciones de los edificios en los que utilizaba los conocimientos matemáticos adquiridos de forma autodidacta.

Al mando de las obras de fortificación de Bocachica, en las que colaboró Antonio de Narváez como ingeniero voluntario, se encontraba don Lorenzo de Solís, nombrado desde 1752 ingeniero director. A Solís se le debe el primer proyecto general de defensa de la plaza, buscando reparar los fuertes arruinados en el ataque de Vernon, añadir más baluartes a las murallas y construir cuarteles y almacenes para pertrechos de guerra. Igualmente, propuso cerrar el dique de Bocagrande instalando una serie de cajones llenos de fajinas y piedra. Sin embargo, la fuerza del mar los arrastró, por lo que su proyecto nunca prosperó. En lo concierne a los fuertes que debían defender el canal de Bocachica, Solís sugirió en 1754 elevar las cortinas del fuerte de San Fernando y continuar con las obras del fuerte de San José, en base al proyecto del antiguo ingeniero director don Ignacio Sala, finalizándolo a mediados de 1756¹⁶. Para el correcto desarrollo de estos trabajos, fue crucial la intervención del ingeniero don Antonio de Arévalo, quien sucedió a Solís en el cargo tras la

14 Juan MARCHENA FERNÁNDEZ, *La institución militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII*, Sevilla: CSIC, 1982, págs. 325-332.

15 Archivo General de Indias (en adelante AGI). Santa Fe, 941. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. «Memorial de don Antonio de Narváez y la Torre. Cartagena de Indias. 15 de agosto de 1757».

16 Enrique MARCO DORTA, *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988, págs. 269-278.

marcha de éste a Veracruz en 1757.¹⁷ Hasta ese momento, los dos ingenieros mencionados encabezaron las reformas que se estaban practicando en las defensas cartageneras, utilizando para ello un equipo de colaboradores entre los que se encontraba, como ingeniero voluntario, don Antonio de Narváez.

Una vez integrado en las labores edilicias mencionadas y obtenida la experiencia necesaria, Narváez propuso a los ingenieros Solís y Arévalo la realización de sendos informes en los que aclarasen su grado de intervención en las obras de Bocachica. Su intención era demostrar un conocimiento que le facultase para su nombramiento como ingeniero extraordinario dentro del Cuerpo. La primera de las certificaciones fue escrita por Antonio de Arévalo, quien ocupaba entonces el grado de teniente coronel de infantería e ingeniero en segunda. Está fechada el 26 de septiembre de 1757, cuando había transcurrido algo menos de un año desde la incorporación de Narváez a las obras de Bocachica. En ella se reconoce que el ingeniero voluntario ayudó a los superiores en las operaciones prácticas de la profesión desde su ingreso. No obstante, por esta labor no había recibido ninguna gratificación o ayuda de costa, a pesar de que según Arévalo, había destacado por su método, mecánica y capacidad de dirección, estando ya bastante instruido como para formar parte del Cuerpo. Además, Arévalo reconocía los conocimientos matemáticos que Narváez había conseguido por su cuenta, siendo un especialista en materias complejas como álgebra, aritmética, trigonometría o geometría. A estas ciencias sumó durante su estancia en Bocachica el aprendizaje de las de arquitectura civil y militar, cortes de cantería, hidrostática y técnicas de fábrica. Por otra parte, Narváez conocía también los principios elementales del diseño y formación de planos al haber ayudado en el levantamiento de los mismos. El informe escrito por Antonio de Arévalo finaliza exponiendo el principal motivo por el cual abogaba por el ascenso de Narváez como ingeniero extraordinario. Según cuenta, el ingeniero director don Lorenzo de Solís había sido destinado a las obras del fuerte de San Juan de Ulúa en Veracruz dejando su puesto vacante, por lo que era necesario apoyar a Narváez en el acceso al Cuerpo para así poder sustituirlo como ingeniero de pleno derecho en las obras de Cartagena¹⁸. El segundo de los testimonios que apoyaba la causa de Narváez fue escrito por Lorenzo de Solís y está fechado el 28 de septiembre de 1757. En él ratificaba lo detallado por Arévalo en su carta, certificando como ingeniero director y brigadier de los reales ejércitos el acceso al Cuerpo de ingenieros de España por los méritos, aptitudes y trabajos demostrados por Narváez. Asimismo, le consideraba acreedor del cargo de ingeniero extraordinario, ya que sería de gran utilidad para el servicio de las obras de fortificación cartageneras¹⁹.

Ambos documentos, junto al memorial del propio Narváez, fueron remitidos al gobernador de Cartagena de Indias don Diego de Tabares, quien los envió a la corte el 15 de octubre de 1757, siendo Ingeniero General del Cuerpo el Conde de Aranda, don Pedro Pablo Abarca de Bolea. Junto a las dos cartas escritas por los ingenieros, Tabares adjuntó

17 Juan Manuel ZAPATERO, *El ingeniero de Cartagena de Indias don Antonio de Arévalo (1742-1800)*, Sevilla: CSIC, 1981, págs. 10-15.

18 AGI. Santa Fe, 941. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. «Carta de don Antonio de Arévalo. Cartagena de Indias, 26 de septiembre de 1757».

19 AGI. Santa Fe, 941. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. «Carta de don Lorenzo de Solís. Cartagena de Indias, 28 de septiembre de 1757».

una tercera autógrafa en la que ratificaba los testimonios anteriormente recogidos²⁰. El gobernador insistió en la marcha de Lorenzo de Solís a Veracruz y en el regreso a España del teniente coronel don José Manuel de Vallejo, ingeniero en segundo de los reales ejércitos, quedando solo el mencionado Arévalo para la dirección y cuidado de las obras. Por tanto, Tabares consideraba muy útil al servicio del rey el ascenso a ingeniero extraordinario de Narváez, incorporándolo al Cuerpo de dicha profesión pero siempre en las obras de Cartagena de Indias, cubriendo de este modo la necesidad de personal. Con ello, se conseguía un posible sustituto en caso de que Antonio de Arévalo sufriese una enfermedad o tuviese que partir hacia las diferentes expediciones de pacificación de las poblaciones indígenas, que mediante sus dotes diplomáticas se le encomendaron durante su estancia en Cartagena²¹. Por último, el gobernador destacó tanto la ventaja que suponía para Narváez el haber nacido en dicha ciudad y estar habituado a las condiciones climáticas de Bocachica, como su perseverancia y tenacidad en el trabajo, siendo un ejemplo para los que aspirasen a acceder al Cuerpo de ingenieros españoles.

Los testimonios que describían la valía de Antonio de Narváez en las obras de Bocachica fueron enviados a la corte, donde se debía aprobar su admisión al Cuerpo de ingenieros. La petición llegaba en unos años convulsos para la institución, producidos tras la dimisión del Conde de Aranda y el gobierno interino de Maximiliano de la Croix. A pesar de estas circunstancias, la resolución se produjo el 21 de abril de 1758, mediante un Real Decreto firmado por el rey Fernando VI aprobando el acceso de Narváez a dicha institución. A través de este dictamen se le nombró ingeniero extraordinario y teniente de infantería con destino a las fortificaciones de Cartagena de Indias, y además se le fijó un salario anual de 800 pesos²². Los informes de Antonio de Arévalo y Lorenzo de Solís habían causado el efecto deseado, siendo éste un caso excepcional tanto en el modo de acceso al Cuerpo, como en la colaboración mostrada por dos ingenieros consagrados ante la petición de un tercero voluntario, al que le dedican una llamativa alabanza sobre sus actitudes profesionales. El interés mostrado tanto por los ingenieros superiores como por el gobernador Tabares para que Antonio de Narváez pudiese ejercer como ingeniero de pleno derecho, se entiende en un contexto de numerosos cambios en los modelos de fortificación en Cartagena de Indias, lo que repercutió en interminables obras que requerían de un personal numeroso y cualificado. La demostración por parte de Narváez de esa cualificación teórica le sirvió

20 AGI. Santa Fe, 941. Fortificaciones, pertrechos de guerra y situados de tropa. «El gobernador Tabares remite un memorial de don Antonio Narváez, cadete del batallón de aquella plaza solicitando ingreso al cuerpo de ingenieros en calidad de extraordinario. Cartagena de Indias, 15 de octubre de 1757».

21 Me refiero a las misiones llevadas a cabo por Antonio de Arévalo para la pacificación de los indios del Darién y Río Hacha. Sobre estos cometidos, véase Juan Manuel ZAPATERO, «Expediciones españolas al Darién. La del ingeniero Antonio de Arévalo en 1761», *Revista Historia Militar*, 19 (1965), págs. 49-81; María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, «La Guajira y las ordenaciones de don Antonio de Arévalo», *Revista Historia Militar*, 22 (1967), págs. 79-111; Carl HENRIK, «La descripción de la provincia del Darién en 1763 por Antonio de Arévalo», *Boletín de Arqueología*, IV (1989), págs. 41-50 y Manuel GÁMEZ, «La pacificación de la Guajira por el ingeniero Antonio de Arévalo. Sobre el proyecto de defensa de Sabana del Valle», *Laboratorio de Arte*. (en prensa).

22 Archivo General de Simancas, sign. 2 43-9. Dicho documento fue citado por Juan Manuel ZAPATERO, *Historia de las fortalezas de Santa Marta y estudio asesor para su restauración*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1980, pág. 216, n. 209.

no solo para convencer a Arévalo y a Solís, sino para que éstos declarasen a su favor, lo que finalmente le convirtió en ingeniero militar del Cuerpo español. Estos conocimientos habían sido adquiridos sin pasar por las Academias de Barcelona, Orán o Ceuta, ya que para un joven criollo aspirante a ingeniero, las posibilidades de movilidad serían limitadas, por lo que no le fue factible formarse en los centros oficiales. No obstante, esta condición no fue óbice para que destacase por su erudición matemática adquirida de forma autodidacta en América.

De este modo, sin seguir el proceso formativo establecido, pudo acceder al Cuerpo e iniciar una larga trayectoria profesional que además le llevaría a ocupar importantes cargos en la dirección general. Asimismo, participó en 1771 junto a don Antonio de la Torre y Miranda en la expedición al golfo del Darién organizada para luchar contra el contrabando entre los ingleses y las tribus locales. En 1775 se trasladó a la Península Ibérica y al Mediterráneo, participando en la batalla de Argel, aunque al año siguiente volvió al Caribe para ser nombrado gobernador de Santa Marta, cargo que ocuparía hasta 1780 y que le permitiría llevar a cabo una importante producción ingenieril en la ciudad²³. También volvió a Cartagena de Indias para ejercer como gobernador interino hasta 1789, emprendiendo campañas diplomáticas contra los indios guajiros que facilitaban la pacificación de las tribus locales²⁴. El prestigio obtenido con estos cargos le llevó a ser nombrado gobernador de Panamá entre 1793 y 1803, aplicando una interesante política económica que incrementó las rentas de la zona²⁵. A partir de 1806 y una vez nombrado gobernador de Cartagena de Indias, fue testigo del inicio de los procesos de independencia de la ciudad, actuando como intercesor entre la Junta de Guerra y la corona.²⁶

Todos los cargos ocupados por Narváez se producen en paralelo a su ascenso en el Cuerpo de ingeniero. No obstante, su modo de acceso a esta institución fue ilegalizado mediante la ordenanza de 1803, la más extensa de cuantas se habían redactado hasta entonces, promulgada por el Ingeniero General don José Urrutia²⁷. Dentro de las diferentes razones por las que se llevó a cabo tal reforma, destacó la inadecuada organización que el Cuerpo presentaba a finales del siglo XVIII, ya que eran demasiados los profesionales que

23 Antonio de Narváez participó en el proceso de remodelación de las fortificaciones de Santa Marta. Además, junto al también ingeniero Juan Cayetano Chacón, levantó los planos de la nueva Catedral en 1766. *Ibidem*, pág. 240.

24 José María RESTREPO SÁENZ, «Gobernadores de Cartagena en el siglo XVIII», *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xxxv (1948), págs. 75-76.

25 Para conocer el pensamiento político y económico de Antonio de Narváez, véase «Discurso del mariscal de campo de los reales ejércitos D. Antonio de Narváez y la Torre, sobre la utilidad de permitir el comercio libre de neutrales en este reino; a petición del R. Consulado de esta ciudad por representación que hizo al Excmo. Sr. D. Antonio Amar y Borbón. Cartagena de Indias. Junio 30 de 1805», *Revista de Indias*, n.º. 91-92 (1963), págs. 281- 319.

26 M. TULLIO. «Don Antonio de Narváez», págs. 558-560. Referencias a la labor de Narváez en el proceso de independencia de Cartagena de Indias hallamos en José María RESTREPO SÁENZ, «Pensamiento político de los hombres de estado neogranadinos en 1810», *Revista de Indias*, n.º. 91-92 (1963), págs. 99-111.

27 Sobre la producción del ingeniero José Urrutia, véase AA.VV., *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, pág. 468.

no habían adquirido una formación teórica correcta, poniéndose en tela de juicio su efectividad en las operaciones militares correspondientes. Por ello, mediante esta ordenanza se precisó, entre otras medidas, las obligaciones de cada uno de los grados del Cuerpo, así como el acceso a dicha institución. A partir de estas normas, los aspirantes a ingresar como ingeniero extraordinario debían realizar un examen en la recién creada Academia de Alcalá de Henares en dos convocatorias, la primera a principios de mayo y la segunda en noviembre²⁸. Previamente, era obligatorio mantener una entrevista con el Ingeniero General para que éste pudiese conocer las circunstancias del aspirante, descartando a aquellos que no presentasen unas aptitudes convincentes. El resto de candidatos podían presentarse al examen, cuyo contenido correspondía a las materias impartidas en las academias, aunque la mayor parte de las pruebas incumbían al dibujo militar. Por último, solo eran admitidos aquellos que obtuvieran sobresaliente, y en caso de no alcanzar tal calificación, quienes presentasen buena disposición y talento²⁹. Una vez dentro del Cuerpo, los nuevos ingenieros pasaban a la academia de Alcalá de Henares, donde se especializaban durante tres años en los estudios reglados, con el fin de obtener la mejor formación teórica posible. En definitiva, se descartaba otra vía de acceso al Cuerpo que no fuese la establecida a partir de dicha ordenanza, inhabilitando cualquier otra alternativa, caso de la seguida por Antonio de Narváez a mediados del setecientos. En cualquier caso, la opción utilizada permitió a la corona incrementar el número de militares disponibles en un periodo de importantes crisis bélicas, utilizándose como recurso de protección ante la amenazadora presencia enemiga en aguas caribeñas.

28 Sobre la Academia de Alcalá de Henares, véase AA.VV., *La Universidad de Alcalá y la Academia de Ingenieros de Guadalajara. Conmemoración del III Centenario de la creación del Cuerpo de Ingenieros Militares (1711-2011)* y *I Centenario del Inicio de la Aviación Militar Española (1911-2011)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2011 y Luis Miguel DE DIEGO, «La Academia de Ingenieros de Alcalá de Henares», *Revista española de historia militar*, n.º. 131 (2011), págs. 182-192.

29 AA.VV., *De Palas a Minerva*, págs. 90-94.

LAS ELECCIONES A ALCALDE VEEDOR Y EXAMINADOR DEL GREMIO DE ALARIFES DE SEVILLA (1755-1775)

CARLOS NOGALES MÁRQUEZ

RESUMEN

Las actas de las elecciones de alcaldes alarifes y veedores y examinadores del gremio de albañiles de Sevilla son una fuente importante para el conocimiento de los miembros activos y el ambiente constructivo en la ciudad de Sevilla.

PALABRAS CLAVES

Alarife, gremio, Sevilla, Figueroa, examinador.

ABSTRACT

The minutes of the mayors' choices master builders and veedores and examiners of the bricklayers' union of Seville are an important source for the knowledge of the active members and the constructive environment in the city of Seville.

KEYWORDS

Master builder, Union, Seville, Figueroa, Examiner.

El segundo día de Pascua de Resurrección¹ era el día escogido por parte del gremio de maestros de albañilería de Sevilla para realizar la votación de los cargos electos del mismo². Estos eran, dos maestros alcaldes veedores y otros dos maestros examinadores. La elección se realizaba en la capilla de San Andrés, situada en la calle Quebrantahuesos³, con la presencia de un caballero veinticuatro de la ciudad en representación del ayuntamiento hispalense.

Seguidamente se presentaban los maestros que opositaban por un año a los distintos puestos. Según las ordenanzas, debían ser «personas sabidoras, y de buena fama y vida, y temerosas de Dios, y sus conciencias, y no moriscos».⁴ Las actas notariales que recogen estas elecciones, conservadas en el Archivo Municipal de Sevilla, explican como se escribía en una cédula o papel el nombre de cada uno de los candidatos y éstas se le colocaban a una alcancía, por cada uno de los aspirantes, colocándose dos alcancías más con el nombre de San Andrés, las cuales servirían para recoger los votos en blanco.

A continuación se registraba en el acta el nombre de todos los maestros que iban a votar, entregándoseles cuatro bolas, dos para los alcaldes alarifes y otras tantas para los examinadores, tomándoles juramento de que «nombrarías a personas haviles y capaces»⁵ pasando todos ellos por la capilla, y depositando las bolas en las alcancías, las cuales estaban preparadas para que sólo pudiesen entrar una a la vez y así impedir que alguno pudiera votar doble. Una vez depositada la última bola del último maestro, el escribano público y el caballero veinticuatro contaban el resultado, el cual se hacía público. En el caso de que dos aspirantes empatasen a votos, se hacía un sorteo entre ellos, donde una mano inocente, que solía ser un niño que pasase por la calle, terminaba eligiendo al ganador.

EL TÉRMINO ALARIFE

Según Ángeles Tojas, el origen etimológico de la palabra alarife deriva de la voz arábiga «*arafa*» que viene a significar el nombrado para reconocer obras públicas, del que saldría el término «*arif*» que sería el reconocedor.⁶ En el noroeste de Argelia, actualmente la palabra «*alarif*» viene a significar persona sabia. En las ordenanzas de Sevilla de 1632,⁷ se dice que el alarife es el hombre sabedor de su oficio.

1 Lunes de Resurrección.

2 En las ordenanzas de la ciudad de Sevilla de 1632 se dice que la elección debe realizarse el día del Corpus Christi (*Ordenanças de Sevilla*. Sevilla, 1632, pág. 151. Fernando CRUZ ISIDORO, «Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del XVII», *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 67 (2001), pág. 236. Desconocemos el momento en el que el gremio cambió su día de elecciones.

3 Actual calle Orfila (Santiago MONTOTO, *Las Calles de Sevilla*, Sevilla, 1940, pág. 347).

4 *Ordenanças de Sevilla*. Sevilla, 1632, fol. 151.

5 Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS), Sección V, 2º escribanía de Cabildo, siglo XVIII Tomo 144 Página s/n 19 de abril de 1756.

6 Ángeles TOJAS, «Los oficios de alarifes en el siglo XVIII», *III Simposio Internacional de mudejarismo*. Teruel, 1984, pág. 164.

7 «Los alarifes que en sus oficios, como deuen, han nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir, como omes sabidores». *Ordenanças de Sevilla*, Sevilla, 1632. fol. 142.

En la Edad Media, un alarife vendría a ser una persona conocedora de su oficio, que representaría la ley, que podría ser de cualquier gremio⁸, cuya función era la de controlar que dicho oficio se hiciera correctamente en esa ciudad, evitando abusos y mediando en las disputas. En la época moderna, el arabismo ha derivado hacia el mundo de la construcción, siendo sólo considerados alarifes los miembros de los gremios de albañilería y carpintería⁹.

Sin embargo, en la ciudad de Sevilla durante el siglo XVIII, el término alarife va a ser usado por todos los miembros del gremio de albañiles, con lo cual, en mucha documentación aparece como gremio de alarifes. De esta forma los albañiles se van a proclamar alarifes, es decir, personas sabias y conocedoras, lo que los va a diferenciar del resto de gremios. Esa función municipal del alarife medieval es la que va a asumir el alcalde alarife, por eso, dicho cargo va a ser presentado por muchos maestros albañiles como méritos cuando se opositaba a alguna maestría mayor, ya sea municipal¹⁰, arzobispal, audiencia, etc.

Para algunos investigadores se van a diferenciar los términos arquitecto, albañil, maestro de obras, maestro mayor, alarife, aparejador, ingeniero, etc. Por la documentación consultada, hemos llegado a la conclusión de que cuando un maestro albañil aprobaba el examen que le daba el acceso a la maestría, al menos en la Sevilla del siglo XVIII, podría estar en cualquiera de los cargos nombrados, pues tal y como aparece en las ordenanzas de Sevilla, el maestro tenía que saber, desde hacer una mezcla, a poner un ladrillo, ejecutar cualquier tipo de arco, columna o pilar, diseñar una casa, molino, iglesia, castillo, etc. Así por ejemplo, Antonio de Figueroa, uno de los maestros más importantes de finales del siglo XVIII en Sevilla, va a ser arquitecto, como diseñador, maestro de obras, como el maestro encargado de una construcción, aparejador, cuando va a trabajar en los Reales Alcázares o de la Real Fábrica de Tabacos, maestro mayor de las obras del arzobispado,... Con esto quiero decir que esa diferencia que nosotros encontramos entre un arquitecto, un ingeniero, un aparejador, etc., que actualmente se distinguen en los diferentes títulos académicos, en la Sevilla del XVIII no existía, aunque a finales del siglo, con la irrupción de las Reales Academias, se intentó iniciar esa distinción entre cargos, para darle mayor preeminencia a los arquitectos formados en dicha institución, frente a los formados en el seno del gremio, que eran albañiles o alarifes. Quizás la diferencia de titulación entre unos y otros sería tal y como aparece reflejada en las ordenanzas de Sevilla, en el capítulo 40 de los alarifes, en que supiesen hacer lo que iban a ejecutar, puesto que si se comprometían a realizar alguna obra, y esta saliese mal, estaban obligados a pagar no sólo el arreglo de la misma, si no una multa por ser la obra «fecha falsamente»¹¹.

8 En las ordenanzas de Toledo aparece que tenían que ser cuatro alarifes, representantes de los gremios de albañilería, carpintería, yesería y cantería (Consuelo GÓMEZ LÓPEZ, «Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, t.4 (1991), pág. 42.

9 Tal y como lo refleja Cruz Isidoro en su artículo (F. CRUZ ISIDORO, «Sobre los gremios», págs. 229-230).

10 En las oposiciones al cargo de Maestro Mayor del Cabildo de Sevilla de 1786, tanto Antonio de Figueroa como José Echamorro, alegaron haber sido alcaldes alarife y examinadores como méritos para conseguir el cargo (AMS, Sección V, 2ª Escribanía de Cabildo siglo XVIII tomo 25 documento 18).

11 *Ordenanzas de Sevilla*, Sevilla, 1632. fol. 146.

FUNCIONES DE LOS CARGOS ELECTOS

El gremio de alarifes tenía mucha influencia dentro de la vida ciudadana debido precisamente al cargo de alcalde alarife. Las funciones de este cargo aparecen reflejadas en las ordenanzas de la ciudad de Sevilla, muy claramente expresada del folio 141 al 146 vuelta, dividida en 41 capítulos. El alcalde alarife tenía la obligación de que todas las obras públicas y privadas que se realizaran en la ciudad cumplieran las normas, no se produjesen molestias a anteriores construcciones, se mantuviese el urbanismo de la ciudad, siendo además los jueces que mediarían entre los distintos conflictos urbanísticos y constructivos entre los vecinos. Todo esto implicaba un poder bastante importante, ya que eran los representantes no del ayuntamiento, sino del rey ante estas cuestiones. Además tenían funciones sobre la división y adjudicación de herencias y sobre los embargos de las casas. Sin lugar a dudas los alcaldes alarifes eran unos funcionarios anuales de muy alto rango dentro de la ciudad.

Sin embargo, el cargo de examinador era un cargo meramente gremial, ya que su función era evaluar a aquellos que quisieran ser maestros. El temario de dicho examen lo podemos también ver en los folios 150 y 151 de las ordenanzas, mientras que las demás funciones del examinador aparecen en el 151 y 152. Pensemos que este cargo tiene suma importancia, ya que es el que da acceso a la estructura gremial, en primer lugar el paso de aprendiz a oficial, y de este a maestro, que eran los que podían votar para el cargo de alcalde alarife.

LAS ELECCIONES A ALCALDES ALARIFES Y EXAMINADORES: EL CENSO

La información conservada en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla es muy interesante y puede facilitar un gran número de lecturas. Como ya se comentó, en las actas de las elecciones se conserva apuntado el nombre de todos los maestros que participaron. Se han contabilizado 231 nombres distintos de maestros albañiles entre 1755 y 1775. Estos nombres presentan varios problemas ya que no siempre se inscriben de la misma forma. Así, por problemas con la escritura del apellido, tenemos por ejemplo al maestro Francisco Lorente, el cual se llega a inscribir como Francisco Lorente de Arze en 1762 o Francisco Llorente en 1763. Por la utilización de uno u otro apellido o los dos tenemos entre otros a Gaspar Badillo, apareciendo en 1760 como Gaspar Fernández Badillo, o el caso contrario que sería Francisco Escacena, del cual sabemos la existencia de el mayor y el menor o el joven, habiendo años en los que los dos votaron con el mismo nombre, y otros años votó solo uno de ellos, pero al no especificarse no se sabría diferenciar uno del otro. Tenemos varios casos de maestros que sólo se puso su nombre de pila o su apellido, como el maestro Luis en 1768, o en 1767 el maestro Delgado.

Teniendo en cuenta estas repeticiones, así como la presencia de algunos que sólo votaron una vez, calculamos que el número de maestros que votaron estos años, es decir, activos en la ciudad de Sevilla y sus alrededores, deberían rondar entre 210 y 220¹² maes-

12 En el Anexo 1 aparecen reflejados 219 nombres de maestros, pero consideramos que un estudio mucho más pormenorizado de los mismos, descubrirá como algunos de estos nombres se encuentran repetidos. Evidentemente no son todos los maestros que había en la ciudad de Sevilla, puesto que

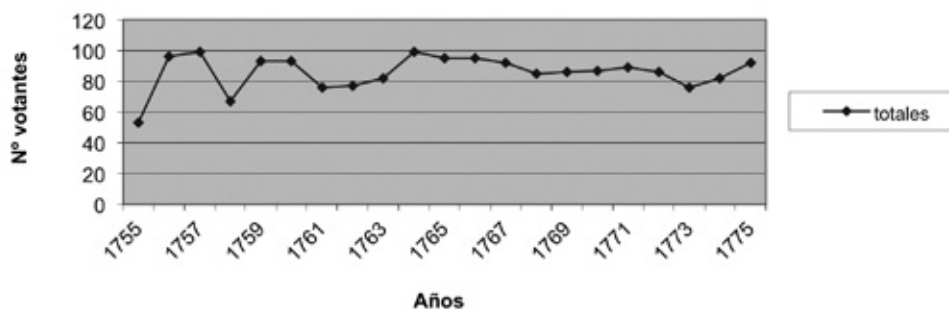


Fig. 1. Participación en las elecciones.

tros¹³, tal y como se puede apreciar en la Figura 1. La media de asistencia durante los 21 años estudiados es de 85,7 maestros, siendo el año de menor asistencia 1755 con 53, mientras que en 1757 y 1764 estuvieron 99 maestros, siendo los años de mayor afluencia a las elecciones. [Fig. 1]

Como se puede apreciar en el gráfico, el terremoto de Lisboa de 1755 va a ser un revulsivo para la participación de maestros en el gremio, siendo también un momento en el que ante las necesidades reconstructivas, serán examinados un buen número de nuevos miembros.

LAS ELECCIONES A ALCALDES ALARIFES Y EXAMINADORES: LOS CARGOS ELECTOS

En el Anexo 1 se encuentra reflejado un cuadro en el que aparecen todos los cargos elegidos en el período de tiempo estudiado, colocados en la parte superior el más votado. Es de destacar que en ningún caso los maestros elegidos repiten por dos años el mismo cargo, lo que sí se produce es que un año son examinadores y al año siguiente ganan el puesto de alcalde alarife, tal y como lo podemos apreciar en la figura de Pedro de Silva en 1756 y 1757, mientras que a la inversa esos mismos años aparece Francisco de Escacena. El único que se mantiene tres años en estos cargos gremiales será José Alvarez, entre 1766 y 1768, siendo examinador, alcalde y examinador de nuevo.

Con tal cantidad de nombres, es difícil encontrar una pauta que explique la situación y sería necesario un estudio de mayor calado, pero podemos apreciar la presencia de grupos de poder, los cuales se forman y deforman con el paso del tiempo. Sería muy interesante conocer las alianzas familiares que se producen entre los miembros del gremio y cual es

siempre faltaría a las diferentes elecciones algún maestro, ya fuese por estar trabajando fuera de la ciudad, o por enfermedad, entre otras.

13 Decimos maestros ya que en las actas se especifica que los que votaban eran maestros.

el resultado del mismo. Podemos apreciar la presencia de los Escacena, o el bando de los Figueroa, o el de los maestros mayores del arzobispado, etc.

Al ser mi especialidad la familia Figueroa, vamos a intentar dibujar el peso de la misma en las elecciones de estos años.

En 1755 encontramos la figura de Ambrosio de Figueroa como alcalde alarife, produciéndose a final del dicho año, el examen que le dará el título de maestro a su hijo Antonio de Figueroa. Entre los examinadores encontramos a Domingo de Chaves, que dos años más tarde estará trabajando en el Alcázar de Sevilla mano a mano con Antonio de Figueroa, siendo este testigo en la defensa del examinador en un pleito que se produjo en dicha obra.¹⁴

Dentro de los cargos de 1756 sigue siendo alcalde otro miembro de la familia Escacena, y aparece Pedro de Silva. Este gran arquitecto se examinó el mismo día que Antonio de Figueroa, siendo un expediente que presenta las mismas irregularidades que el de hijo de Ambrosio. Está en el mismo cuaderno, pero fuera del orden cronológico, y fueron firmados por otro escribano distinto a los demás exámenes. Es conocido que Pedro de Silva tuvo una magnífica relación con Ambrosio de Figueroa, siendo ambos maestros de una edad parecida, la cual se fue deteriorando cuando Antonio de Figueroa empezó a sustituir a su padre por enfermedad en el cargo de Maestro Mayor del Arzobispado, cargo que también tenía Pedro de Silva, el cual llegó a acusar a los Figueroa de jugar sucio y quitarle proyectos al ser ellos los preferidos por el Cardenal Solís, pero esa enemistad surgirá a partir de la mitad de la década de los 60.

En 1757 podríamos decir que el clan de los Figueroa, frente a no tener ninguno de sus miembros en los cargos, su partido controla el gremio. Así están los ya mencionados Domingo de Chaves y Pedro de Silva como alcaldes del gremio, mientras que los Escacena han conseguido mantener un puesto en los examinadores, junto a Juan Tellez, el cual va a ser años más tarde el sustituto de Antonio de Figueroa en las obras en el Alcázar. Al año siguiente, Esteban Paredes será el que gane las elecciones a alcalde alarife. Esteban Paredes, o Esteban Rodríguez Paredes, que es su nombre completo, aunque en el censo siempre aparece con su segundo apellido, es el esposo de María del Coral de Figueroa, la hija mayor de Ambrosio de Figueroa, y hermana de Antonio, siendo uno de los personajes que va a administrar los bienes de la familia cuando estos no están en la ciudad, así como va trabajar suministrando materiales a muchas de las obras que van a realizar su suegro y cuñado, siendo un miembro de la familia, aunque no tuviese el apellido. Hay que decir que 1758 representa el año de máximo poder de la familia Figueroa, ya que en estos momentos Ambrosio es Maestro Mayor del Arzobispado, y Antonio de Figueroa va a ser nombrado aparejador de los Reales Alcázares, con lo cual las obras más importantes que se estaban realizando en el reino de Sevilla estaban siendo administradas por esta familia. Además dentro de los examinadores está la presencia de Francisco de Lepe, del cual hablaremos más adelante.

Ambrosio de Figueroa vuelve a ser alcalde alarife en 1759, detrás de Francisco Tirado, uno de los representantes de otra de las sagas más importantes de arquitectos del XVIII en Sevilla. Mientras que en 1760 Antonio de Figueroa conseguirá su primer cargo gremial

14 Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 250, exp. 23.

como examinador junto a Francisco de Lepe, mientras que Juan Téllez tendrá el cargo de alcalde alarife.

En 1761 vuelven los Escacena a tener cargos, encontrándonos a Pedro de Silva como alcalde y a Juan Téllez como examinador. Al año siguiente Francisco de Lepe conseguirá el cargo de alcalde, y Domingo de Chaves un año después, junto a Cristóbal Nuñez, el cual se formó en el taller de Ambrosio de Figueroa.

Antonio de Figueroa será el alcalde alarife más votado en 1764, junto a Francisco de Lepe como examinador del gremio. ¿Es casual que los dos compartieran casa estos años en la calle Santa Ana?, ¿y que viviese con ellos una viuda llamada Ysadora Tirado?¹⁵. ¿Tiene que ver algo Ysadora Tirado con la familia de Francisco Tirado, que fue alcalde con Ambrosio en 1759 y va ser nuevamente alcalde con Ambrosio en 1765? ¿Implicaría esto que los Figueroa y los Tirado tuviesen una magnífica relación?

Entre 1766 y 1768 no hemos podido localizar ninguna relación con los Figueroa. Tan sólo, es la época en la que José Álvarez va a ser examinador, alcalde y examinador otra vez. Es cierto que parece que la relación existente entre Antonio de Figueroa y José Álvarez es muy buena, y de hecho van a trabajar muchos años en los mismos proyectos sin encontrarse ningún tipo de roce entre ellos, pero tampoco se ha podido encontrar una relación intensa.

En 1769 tres pesos pesados de la arquitectura sevillana son los que van a ocupar los cargos. Se trata de Ambrosio de Figueroa, Maestro Mayor del Arzobispado, Ignacio Moreno, Maestro Mayor del Real Alcázar, que serán alcaldes alarifes, mientras que Vicente de San Martín, Maestro Mayor del Arzobispado, será examinador. A partir de estos momentos parece como si la influencia de los Figueroa se diluyera, aunque todavía algunos de sus partidarios conseguirán el puesto de alcalde alarife, como Francisco Tirado en 1771, Francisco de Lepe en 1773 y Domingo Chaves en 1774. Estos años coinciden con la enfermedad de Ambrosio, y las estancias fuera de Sevilla de Antonio, trabajando como Maestro Mayor Interino del Arzobispado Hispalense.

CONCLUSIONES

Las elecciones a alcalde alarife y a examinador del gremio de alarifes de Sevilla, conservadas en el Archivo Municipal de Sevilla, pueden ser una fuente muy importante de información de cómo funcionaba la arquitectura dentro de la propia ciudad, pudiendo mostrar los grupos que había dentro de él y explicar quien trabajaba y porqué. Sin lugar a dudas el gremio de alarifes, era uno de los motores económicos de la ciudad y las relaciones personales y familiares uno de los sistemas de funcionamiento de la vida urbana. Aquí se han dado unas leves pinceladas sobre este gremio, siendo necesario un estudio mucho más exhaustivo que nos permita comprender y conocer quienes son los protagonistas de un momento constructivo tan importante como fue la segunda mitad del siglo XVIII en la ciudad de Sevilla y su ámbito de influencia.

15 Archivo Parroquial de San Lorenzo de Sevilla, Padrones 1763, casa 245.

ANEXO 1**Nombre de los maestros aparecidos en las votaciones del gremio de alarifes de Sevilla entre 1755 y 1775**

Los datos biográficos han sido extraídos del libro de Francisco OLLERO LOBATO, *Noticias de arquitectura (1761-1780)*, Sevilla, 1994.

1	Juan	Acosta, de	Hijo de Roque de Acosta. Nacido en torno a 1745. Examinado en 1764
2	Roque	Acosta, de	
3	Bernardino	Afanador	Examinado en 1756
4	Diego	Aguilar	
5	Dionisio	Aguilar	Nacido 1737. Examinado en 1765. Alumno de Miguel Díaz
6	Gregorio	Aguilar	
7	Gabriel	Alba, de	Hijo de Mateo de Alba. Examinado 1759
8	Mateo	Alba, de	Maestro de obras de la Colegial del Salvador
9	José	Alvarez	Nacido 1731. Examinado 1763. Fue Maestro Mayor de la Catedral y del Arzobispado
10	Pedro	Badillo	
11	Felix	Baptista	
12	Juan (Manuel)	Barreda /de la Barrera	
13	Antonio	Barrios	
14	Juan	Barrón	
15	Juan	Bejarano	Examinado en 1762. Discípulo de Juan Fernández Buiza
16	Manuel	Bejarano	Nacido 1742. Examinado 1764. Discípulo de Luis Muñoz.
17	Pedro	Benítez	
18	Tomás	Botani	Italiano. Nacido sobre 1713. Examinado en 1771
19	Juan Francisco	Buiza (Fernández Buiza)	
20	Francisco	Cabañas (Pérez Cabañas)	
21	José	Camino, del	Examinado en 1756
22	José	Candiles	
23	Fernando	Carmona	
24	Juan (Isidro)	Carmona, de	Examinado en 1755
25	Pedro	Carrasco	
26	Francisco	Carrascoso	

27	Tomás	Carrera	
28	Manuel	Castro, de	Nacido 1735. Examinado en 1768. Formado con Miguel Díaz
29	José	Cazares	
30	Domingo	Chaves, de	Nacido sobre 1707. Maestro de los Reales Alcázares de Sevilla
31	Esteban	Chaves, de	Hijo de Domingo de Chaves. Examinado en 1756
32	Nicolás	Chaves, de	
33	Miguel	Chica, de la (García de la Chica)	
34	Lucas	Cintora	Nacido en Tudela en 1732. Examinado en 1760. Trabajó en el Pilar de Zaragoza y fue maestro mayor de la Audiencia y Director de la Aademia de Tres Nobles Artes de Sevilla
35	Juan	Colmenero	
36	Manuel	Colmenero	Nació en 1726. Examinado en 1756
37	Manuel (Antonio)	de la Barrera	
38	José	Delgado	
39	Juan	Delgado	Nacido sobre 1730 en Écija. Examinado en 1764. Discípulo de José Bolaños
40	Juan Ignacio	Delgado	
41	Miguel	Díaz	Miguel Francisco. Sobrino de Diego Antonio Díaz. Maestro Mayor de la Real Fábrica de Tabacos
42	Andrés	Escacena	
43	Antonio	Escacena	
44	Bartolomé	Escacena	
45	Bernardo	Escacena	
46	Clemente	Escacena	
47	Francisco	Escacena	Nacido sobre 1725. Hijo de Luis de Escacena. Examinado en 1756
48	José	Escacena	Hijo de Andrés de Escacena
49	Francisco Antonio	Escacena el menor, de	Hijo de Francisco de Escacena. Murió en 1790
50	Juan	Escamilla y Aguilar, de	
51	Juan	Espina, de	
52	Francisco	Esteban	
53	Tomás	Feria	
54	Juan	Fernández	
55	Gaspar	Fernández Badillo	

56	Ambrosio	Figuerola, de	Hijo de Leonardo de Figuerola y hermano de Matías de Figuerola. Nacido sobre 1700, falleció en 1775. Fue Maestro Mayor del Arzobispado
57	Antonio	Figuerola, de	Hijo de Ambrosio de Figuerola. Nacido en 1733. Examinado en 1755. Fue Maestro Mayor del Arzobispado
58	Francisco	Ganda / Gándara	
59	Bartolomé	García	
60	Diego	García	Fue Maestro mayor del Hospital de la Sangre
61	José	García	Hay un maestro albañil y un cantero de la Real Fábrica de Tabacos
62	José	García de Marta	
63	Miguel	Garrido	
64	José	Gavira	
65	Francisco	Gómez	Nacido 1730. Examinado en 1760. Discípulo de José Jiménez
66	Pedro	Gómez	
67	Manuel	Gómez	Nacido sobre 1728. Examinado en 1758
68	Pedro	Gómez Carrasco	Fue Maestro Mayor de Obras del Convento de San Pablo
69	Francisco	González	Nacido sobre 1746. Examinado en 1776. Discípulo de Bernardo Escacena
70	José	González	Hay al menos 4 José González
71	Luis	González	
72	José	González Hidalgo	
73	Agustín	Grosso	Hio de Pedro Grosso. Examinado en 1773. Discípulo de Francisco Escacena
74	Diego	Guisado	
75	Juan	Guisado	
76	Miguel	Guisado	Murió en 1780
77	Alejandro	Gutiérrez	
78	Sabino	Gutiérrez	Examinado en 1774. Discípulo de Joaquín de Herrera
79	Francisco	Guzmán, de	
80	Pedro	Guzmán, de	Examinado en 1759
81	Gaspar	Hermoso	
82	Joaquín	Herrera, de	Nacido en Madrid
83	Manuel	Herrera, de	
84	Miguel	Herrera, de	Hijo de Joaquín de Herrera. Nacido en 1739. Examinado 1760.
85	Lázaro	Hidalgo	
86	Diego	Jiménez	

87	Dionisio	Jiménez	Hijo de Juan Jiménez. Nacido sobre 1744. Examinado 1774
88	José	Jiménez	Maestro Mayor del Convento de Santa Paula
89	Juan	Jiménez	Hay varios con el mismo nombre
90	Luis	Jiménez	Hijo de Francisco Jiménez
91	Miguel	Jiménez	
92	Pedro	Jiménez	
93	Francisco	Jiménez (Bonilla)	Asentista de varias obras del Arzobispado
94	Alonso	Jiménez (de Castro)	
95	Gabriel	Leal	
96	Isidro	Lebrija, de	
97	José	León	
98	Felix	León, de	
99	Juan (Ignacio)	León, de	
100	Francisco	Lepe, de	
101	Lorenzo	Limón	
102	Diego	Lineros	
103	Juan José	Lora, de	
104	Francisco	Lorente (Lorente de Arze) (Llorente)	Hijo de Lucas Lorente. Examinado en 1762
105	Diego	Lorente / Llorente	
106	Lucas	Lorente / Llorente	
107	Diego	Luna, de	Trabajó en obras en varias iglesias
108	Francisco José	Luna, de	
109	José	Luna, de	Examinado en 1773. Es discípulo de Juan de Luna
110	Juan (José)	Luna, de	Examinado en 1756
111	Nicolás	Luna, de	Hijo de José de Luna. Examinado en 1759
112	José	Márquez	
113	Juan	Márquez	
114	Manuel	Márquez	
115	Miguel	Márquez	
116	Jerónimo	Martín (ez)	
117	José	Martín (ez)	
118	Antonio	Martínez	
119	Francisco	Martínez	Hijo de Jerónimo Martínez.
120	José	Martínez Aponte	Hijo de Bartolomé Martínez Aponte. Fue Maestro Mayor del Hospital de la Misericordia

121	Pedro	Masías	
122	Ignacio	Moreno	Nacido en 1705. Fue Maestro Mayor de los Reales Alcázares
123	Antonio	Muñoz	
124	Bernabé	Muñoz	Examinado 1760. Discípulo de Juan Pérez. Fue Maestro de obras del Colegio de Maese Rodrigo
125	Francisco	Muñoz	Maestro Mayor de Fábricas del Arzobispado
126	Gregorio	Muñoz	
127	Manuel (María)	Muñoz	
128	Luis	Muñoz (de Castilla)	
129	Juan	Muñoz (Delgado)	Maestro de Obras de Capilla de las Doncellas
130	José	Muñoz de Aponte	
131	Manuel	Muñoz Delgado	
132	Francisco	Muñoz el menor	
133	Pedro	Naranjo	
134	Ignacio	Nerosa, de /Generosa / Hinerosa	
135	Cristóbal	Nuñez	Hijo de José Nuñez. Nacido en 1728. Examinado en 1758. Discípulo de Ambrosio de Figueroa
136	Juan	Nuñez	Maestro de Obras de la Catedral
137	Luis	Nuñez	
138	Manuel	Nuñez	Hijo de Juan Nuñez. Maestro de Obras de la Catedral
139	Esteban	Panes	
140	Damián	Pardo	Examinado en 1760. Discípulo de Francisco Muñoz
141	Esteban	Paredes	Yerno de Ambrosio de Figueroa
142	José	Paredes	
143	Justo	Paredes	
144	Fernando	Pérez	
145	Juan	Pérez	
146	Juan	Pérez de la Barrera	
147	Juan	Pilas, de	
148	Juan	Pina, de	Puede tratarse de Juan de Piña, maestro de la colegial de Jerez
149	Pablo	Polanco	
150	José	Portillo	Nacido en 1748. Examinado en 1773
151	Juan	Portillo	
152	Martín	Prudencia/o	Examinado en 1772. Discípulo de Francisco de Lepe.

153	José	Reyes, de los	
154	Manuel	Rivas, de	
155	Alonso	Rodríguez	Hijo de José Rodríguez. Examinado en 1774
156	Domingo	Rodríguez	Examinado en 1777. Discípulo de Ambrosio de Figueroa
157	Ignacio	Rodríguez	Hijo de Mateo Rodríguez. Examinado en 1764
158	Juan Francisco	Rodríguez	Examinado en 1773. Discípulo de Matías de Figueroa
159	Lucas	Rodríguez	
160	Luis	Rodríguez	
161	Manuel	Rodríguez	Hijo de Mateo Rodríguez. Examinado en 1756
162	Mateo	Rodríguez	
163	Melchor José	Rodríguez	
164	Rafael	Rodríguez	
165	José	Rodríguez (Delgado)	
166	Juan	Rodríguez (y Vargas)	
167	Manuel	Rojano	
168	Bernabé	Romero	Hijo de Pedro Romero. Examinado en 1771
169	Francisco	Romero	Hay varios
170	Manuel	Romero	Hay varios
171	Mateo	Romero	Hermano e Hijo de Pedro Romero. Fue Maestro Mayor del Hospital del Amor de Dios
172	Pedro	Romero	Hijo de Pedro Romero
173	Miguel	Rueda, de	
174	Andrés	Ruiz	
175	Andrés	Salas	
176	Juan	Salas	
177	Antonio	San Martín	Hijo de Pedro de San Martín. Nacido sobre 1738. Examinado en 1774
178	Ginés	San Martín	Examinado en 1771. Nacido sobre 1743. Casado con la hija de Joaquín de Herrera
179	Vicente	San Martín	Hijo de Pedro de San Martín. Fue Maestro Mayor interino del Cabildo y Maestro Mayor del Arzobispado
180	Pedro	San Martín el menor	Hijo de Pedro de San Martín. Nacido sobre 1736. Examinado en 1772.
181	Manuel	Sánchez	
182	Francisco	Sánchez (de Aragón)	Maestro Mayor de la ciudad en 1755
183	Diego	Sancho/ez	

184	Manuel	Sande	
185	Diego	Sanz	
186	Francisco	Sanz	
187	Andrés	Silva, de	Padre de Pedro de Silva
188	Juan	Silva, de	
189	Pedro	Silva, de	Hijo de Andrés de Silva. Nacido en 1712. Examinado en 1755. Fue Maestro Mayor del Arzobispado
190	Antonio	Solano	Examinado en 1770. Discípulo de Diego del Trigo
191	Sebastián	Somoza y Leon, de	Examinado en 1773. Discípulo de Gregorio Muñoz
192	Abundio	Sousa, de	
193	José	Suárez	
194	Juan	Suárez, de	
195	Antonio	Talaban	Nacido sobre 1729
196	Manuel	Talabán	Hijo de Antonio Talabán. Examinado en 1770. Discípulo de Francisco Romero
197	Pedro Silvestre	Talero	Maestro de obras del duque de Medinacelli, Alcalá y Bejar
198	Vicente (José)	Talero	Hijo de Pedro Silvestre Talero. Examinado en 1760
199	Juan	Tamariz	
200	Juan	Téllez	Aparejador de los Reales Alcázares
201	Bartolomé	Tirado	
202	Francisco	Tirado	Hijo de Miguel Tirado. Fue Maestro Mayor del Hospital de la Misericordia
203	Miguel	Tirado	Hijo de José Tirado
204	Antonio	Toro, del	
205	Antonio	Trigo	Nacido en Écija en 1733. Examinado en 1756
206	Diego (José)	Trigo	
207	José	Trigo, del	
208	Juan	Trigo, del	Hijo de Antonio del Trigo. Examinado en 1770
209	Antonio	Valcarcel	Se escriben sus apellidos tanto con V como con B. Hijo de José Valcarcel. Nacido sobre 1738. Examinado en 1759
210	José	Valcarcel	Se escriben sus apellidos tanto con V como con B. Fue Maestro de Obras del Convento del Espíritu Santo
211	Antonio	Valdivieso	
212	Isidro	Valero	Maestro de Obras del Hospital del Espíritu Santo
213	Pedro	Valero	

214	Juan (José)	Vega, de la	Examinado 1765. Discípulo de Manuel Gómez
215	Francisco	Velez, de	
216	Francisco Nicolás	Velez, de	
217	Nicolás	Velez, de	
218	Juan Antonio	Vidal	
219	Manuel	Zambrano	

ANEXO 2**Cargos electos del gremio de alarifes de sevilla desde 1755 a 1775**

Año	Alcaldes Alarifes	Examinadores
1755	Bartolomé Escacena Ambrosio de Figueroa	Domingo de Chaves Luis Jiménez
1756	José Valcarcel Francisco de Escacena	José Martínez Aponte Pedro de Silva
1757	Domingo de Chaves Pedro de Silva	Juan Téllez Francisco Escacena
1758	Esteban Paredes Mateo de Alba	Juan Pérez Francisco de Lepe
1759	Francisco Tirado Ambrosio de Figueroa	Miguel Guisado Pedro Talero
1760	Manuel Gómez Juan Téllez	Antonio de Figueroa Francisco de Lepe
1761	Francisco Escacena el Menor Pedro de Silva	Manuel Gómez Juan Téllez
1762	Mateo Rodríguez Francisco de Lepe	Juan Antonio Vidal Francisco de Escacena
1763	Juan de Escamilla Domingo de Chaves	Mateo Rodríguez Cristóbal Nuñez
1764	Antonio de Figueroa Pedro Silvestre Talero	Francisco de Lepe Pedro Benítez
1765	Ambrosio de Figueroa Francisco Tirado	Pedro Guzmán Andrés Escacena
1766	Francisco Sánchez de Aragón Francisco de Escacena el Rubio	José Alvarez José Márquez
1767	José Valcarcel José Alvarez	Diego García Bernardino Afanador
1768	Bernardino Afanador Mateo Rodríguez (empató con Domingo de Chaves)	Antonio Talabán José Alvarez
1769	Ambrosio de Figueroa Ignacio Moreno	Vicente de San Martín Manuel Romero
1770	Antonio Talabán Diego García	Antonio Valcarcel Antonio Trigo
1771	Francisco Tirado Francisco Escacena el Mayor	Antonio Talabán Lucas Cintora
1772	Vicente de San Martín Francisco de Escacena el Menor	José Camino Ginés de San Martín
1773	Francisco de Lepe Pedro Talero	Manuel Nuñez Francisco Gómez
1774	Domingo de Chaves Francisco Gómez	Juan Nuñez Manuel Roxano
1775	Antonio Talabán Manuel Nuñez	Juan de Silva Manuel de Castro

UNIFICACIÓN DE ORDENANZAS. LOS OFICIOS DE LA MADERA EN SEVILLA A FINES DEL SIGLO XVIII

M^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En 1779, la Real Sociedad Patriótica de Sevilla, siguiendo el ejemplo de otras ciudades, solicitó a los veedores del gremio de ensambladores, ebanistas y carpinteros de lo blanco, que presentaran copia autorizada de sus ordenanzas, antiguas y modernas, para ser estudiadas y corregir cualquier disposición que impidiera el progreso del oficio. En el presente estudio se analiza la propuesta de unificación de algunos puntos de las ordenanzas de los diferentes oficios relacionados con la madera y se da a conocer la relación de maestros, oficiales y aprendices activos en la ciudad en 1787, los barrios y calles donde vivían, las manufacturas que realizaban y el valor de las mismas.

PALABRAS CLAVE

Sevilla, Real Sociedad Patriótica, ordenanzas, carpinteros, ebanistas, ensambladores, siglo XVIII.

ABSTRACT

In 1779, the Royal Patriotic Society of Seville, following the example of other cities, requested the inspectors from the guild of joiners, cabinetmakers and carpenters to present an authorized copy of their ordinances, former and modern, to be examined and thus correct any restrictive regulations in order to favour the progress of the trade. The purpose of the present study is analyse the proposal of unification of some items in the ordinances from the different trades related to wood, and publish the list of active masters craftsmen, journeymen and apprentices in the city in 1787, the neighbourhoods and streets where they lived, the manufactures and their value.

KEYWORDS

Seville, Royal Patriotic Society, ordinances, carpenters, cabinetmakers, joiners, 18th Century.

Las ordenanzas de Sevilla, dadas por los Reyes Católicos, fueron fruto de la recopilación de diferentes reglamentaciones que se habían ido produciendo desde tiempos de la Reconquista. En 1527 fueron editadas por Juan Varela de Salamanca y nuevamente reimprimadas en 1632 por Andrés Grande. En esa edición, inicia la segunda parte de los oficios mecánicos y otros oficios particulares de la ciudad, el título *De los carpinteros*, folios 147r-149v., dividido en doce capítulos¹. De estas ordenanzas quedaban excluidos otros sectores de los oficios de la madera como los carpinteros de lo prieto, dedicados a labrar obras toscas, los de coches, los de ribera, y los violeros, encargados de la construcción de embarcaciones e instrumentos musicales respectivamente, con ordenanzas, alcaldes y veedores propios.

Las corporaciones de carpinteros comenzaron a dividirse a partir del último tercio del siglo XVI, como consecuencia de una mayor especialización. Los escultores y entalladores sevillanos se separarán del gremio de carpinteros en torno a 1582, aprobando unas ordenanzas específicas que, aunque no se conservan se deduce, por las cartas de examen, que empiezan a denominarse «escultores, entalladores del romano y arquitectos»². La primera división de especialidad de los carpinteros fue la de carpinteros de lo blanco, que a su vez se dividían entre los «de armar» o «de afuera» encargados, entre otras obras vinculadas con la albañilería, de ejecutar las complejas armaduras de tradición mudéjar, y los carpinteros de lo primo o «de tienda» encargados del mobiliario u «homenaje de casa», con ordenanzas propias desde 1553, cuando se presentó una «Modificación de Carpinteros» por Real Provisión de 10 de noviembre, aunque unidos todos en la hermandad gremial de San José, con capilla propia en la antigua calle de Manteros³. Desgraciadamente, no se conoce el contenido exacto de las ordenanzas de los carpinteros de lo primo, aunque en la reedición de 1632 se especifican sus competencias, centrándose principalmente en el control de la calidad, así como las cargas y el control ejercido por parte de las instituciones.

Fueron muchas las revisiones que se hicieron a lo largo de los años de las ordenanzas de 1527. En los nuevos textos se hacía siempre referencia a las viejas ordenanzas, vigentes casi en su totalidad, reproduciendo sus textos tal como habían sido publicados en 1527 y 1632, incluso sin actualizar el importe de las multas. En el siglo XVIII, el gremio de carpinteros

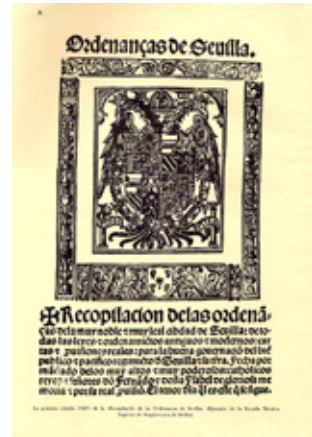


Fig. 1. Ordenanzas de Sevilla de 1527.

1 *Ordenanzas de Sevilla*, 1632, reprod. facs. Sevilla, 1975.

2 Rocío BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, 2010, pág. 24.

3 Fernando CRUZ ISIDORO, *La Capilla de de San José del Gremio de Carpinteros de lo Blanco*, Sevilla, 2015 y M^a Mercedes FERNÁNDEZ MARTÍN, «Sobre el gremio de carpinteros de Sevilla en el siglo XVIII: la exclusividad del culto a San José», *Mirando a Clio. El Arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela, 2010, págs. 1125-1135.



Fig. 2. Ordenanzas de Sevilla de 1632.

conservaba sus características de asociación profesional, obligatoria y privilegiada, reconocida oficialmente por el Estado. No obstante, aunque tuvo muchos detractores en la época, también fue defendido por parte de los economistas ilustrados. Entre los detractores del gremio cabe destacar a Campomanes quien abogaba por la libre admisión a los oficios, una de las principales trabas que tenían los gremios en el setecientos. Sin embargo, a pesar de ser muy crítico, defendió los gremios artesanos como escuela de aprendizaje, no limitándose a lo meramente técnico, sino que el aprendizaje debía también contemplar el saber leer, escribir, aritmética y dibujo y exigía la realización del examen para alcanzar la oficialidad. Toda su doctrina se recoge en el *Discurso sobre educación popular de los artesanos y su fomento*, publicado en 1774⁴. Su ideario se puede resumir en cuatro puntos: formación de ordenanzas donde se contempla el aprendizaje, la maestría, y las autoridades del gremio; libertad técnica absoluta de los artesanos para propiciar

el progreso; supresión de privilegios y, por último, la unión de gremios por estar muy atomizados⁵. A favor de los gremios estaba Antonio Capmany y Suris de Montpalau quien dirigió a Campomanes su *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales*, publicado en 1778 bajo el seudónimo de Pedro Miguel Palacios, donde se muestra como defensor de la corporación gremial, a la vez que un gran reformista de la misma⁶. Ambos propiciaron las reformas que se llevaron a cabo en los años finales del siglo XVIII.

La centralización que impuso la dinastía borbónica y el pensamiento ilustrado, propició que la vigencia de las ordenanzas gremiales fueran cuestionadas, haciéndose necesaria una revisión de cada una de ellas con el beneplácito de la corona. Fueron las Sociedades Patrióticas surgidas en esas fechas, las encargadas de llevar a pleno efecto la modernización de los gremios, cuyo objetivo era presentar un proyecto unificador de sus ordenanzas. En Madrid, un año después de la Fundación de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País se inició un proyecto de unificación de las artes de la madera que culminó en 1780, ejemplo que siguieron otras ciudades⁷.

4 Pedro RODRÍGUEZ CAMPOMANES, *Discurso sobre educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1774.

5 ANTONIO RUMEU DE ARMAS, *Historia de la previsión social en España*, Barcelona, 1981, pág. 328.

6 ANTONIO CAPMANY Y DE MONTPALAU, *Discurso económico político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales y de la influencia de sus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y museos de los artesanos*, Madrid, 1778.

7 Se realizó un completo estudio crítico acerca de su situación que culminó en el proyecto de unificación. Al respecto véase Ángel LÓPEZ CASTÁN, «Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: El proyecto de unificación gremial de 1780», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. I (1989), págs. 155-172.

En Sevilla, a pesar de la especialización que habían experimentado los oficios de la madera, gozaban aún de una fuerte pujanza, lo que llevó a la Real Sociedad Patriótica de Sevilla a promocionar «el fomento y mejora de las artes, los oficios e industrias», tal como se recogía en sus memorias⁸. En el capítulo dedicado a las *Artes y Oficios*, en el artículo IX, se determinó que los miembros de esa comisión recabasen información para formar un catálogo de los artistas activos en la ciudad «en cualquier arte u oficio» para que sirviese de regla y cotejo para saber su aumento o decadencia «y tomar en su vista la conveniente determinación». Más adelante se solicita que se cotejasen sus ordenanzas, antiguas y modernas, «observándolas con la más exacta prolixidad y cuidadoso examen», así como controlar la inobservancia de algunas de sus disposiciones o la conveniencia del establecimiento de otras, para mejorar el progreso de los artesanos y de las obras que ejecutan⁹. Muestra del espíritu ilustrado de los miembros de la Sociedad Patriótica, pedían que se recabase información para saber de la existencia de algún tratado escrito, tanto por autores nacionales como por extranjeros, para adquirirlo e instruirse de su contenido. Como ejemplo mencionan a Francia y su *L'Encyclopédie o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada por la Academia de Ciencias de París, entre 1751 y 1772, bajo la dirección de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert.

A instancias del secretario de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla, en cumplimiento de ciertas órdenes del Real Consejo, y siguiendo el ejemplo de otras ciudades, se solicitaba a los veedores de los gremios de ensambladores y ebanistas y de carpinteros de lo blanco, que presentaran copia autorizada de sus ordenanzas para ser estudiadas y corregir cualquier disposición que impidiera el progreso del oficio¹⁰. Las ordenanzas se copiaron literalmente en cumplimiento de las órdenes emanadas del Real Consejo y fueron presentadas en 1779 ante don Francisco Fernández de las Peñas, secretario de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla. En cumplimiento de esa orden Francisco Javier Illanes, concedor de los diferentes oficios de la madera a través de sus maestros mayores, hizo un escrito para exponer que la decadencia de estos dos gremios venía de antiguo por estar divididos, a causa de ser dos gremios con continuos pleitos por ingerencias de unos y otros, hecho este perjudicial tanto para los mismos maestros como para la sociedad. La causa principal era que ambos querían tener el mayor número de miembros por lo que examinaban a personas que no estaban capacitadas y, en algunos casos, incluso los exámenes se hacían gratuitamente, para así acrecentar cada gremio el número de miembros. El perjuicio era doble, por una parte no recibían una correcta formación y por otra se perjudicaba a la sociedad, pues al examinar a individuos poco capacitados, las obras eran de poca calidad.

Como prueba de que el asunto venía de antiguo, alegaban que muchos maestros desconocían con que herramientas habían sido ejecutadas diferentes piezas de carpintería. De esta forma el dictamen de la Sociedad Patriótica era que «como estos dos gremios han es-

8 *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*, Impresas en dicha ciudad en la Imprenta de Rodríguez, Hidalgo y Compañía, Impresores de la Real Sociedad. Año, 1779.

9 *Ibidem*, págs. 95 y ss.

10 Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País. Carpeta n° 4. Industria. Desgraciadamente no se ha podido acceder de nuevo al Archivo de la Sociedad de Amigos del País de Sevilla, por estar en proceso de ordenación y donde nos consta la existencia de otros documentos relativos a este proceso consultados hace unos años.

tado y están siempre en continuos litigios y no han procurado ni procuran el adelantamiento de la facultad para que tuvieran el fomento que antiguamente vemos en las obras que hacían tan especialmente travaxadas cuando era un gremio único». Por ello proponían que se volvieran a unir y estar todos bajo una misma jurisdicción, para así evitar pleitos y para un mejor ejercicio del trabajo.

En el cotejo de ambas ordenanzas se analizaron uno por uno los diferentes capítulos, recogién dose los cambios que debían llevarse a cabo con la unión. El capítulo primero de ambas estaba dedicado a la elección de cargos y proponían su ampliación, añadiendo que una vez hechas las elecciones, el domingo siguiente a las mismas, se juntasen en la capilla de su Hermandad y nombraran por votación cuatro diputados, para que fueran estos los que siguieran todas las diligencias que ocurrieran en el gremio.

En el capítulo tercero de las ordenanzas de los carpinteros de lo blanco y en el sexto de las de los carpinteros de lo primo, trataban de los aprendices. Capítulos que se modificaban para que ningún aprendiz pudiera estar con un maestro sin mediar una escritura y, previamente, haber informado a los alcaldes y estos a los diputados, para ver si era conviene o no el que tuvieran aprendices. Una vez que fuera aprobado por los alcaldes, el mismo día en que se firmara la escritura, tendría que anotarse en un libro destinado ex profeso por el gremio a este fin, donde se copiase textualmente la escritura notarial, que una vez finalizado el período de aprendizaje se cancelaría y se registraría en el libro del gremio. Además ningún aprendiz podría examinarse hasta pasados tres años después de cumplido su tiempo trabajando de oficial. De esa manera se conseguía que hubiera más oficiales, «lo que no ay en el día», y sería beneficioso porque cuando alcanzaran el título de maestro estarían mejor formados y en pleno conocimiento de sus obligaciones. Asimismo, favorecería a los intereses de la corona porque se evitarían los perjuicios ocasionados, al ser muchos los maestros que otorgaban el título a los aprendices sin haber estado el tiempo estipulado y, por la mismas causas, los alcaldes los examinaban para que pudieran librarse de las quintas.

Precisamente los capítulos, undécimo de las ordenanzas de los carpinteros de lo blanco y el segundo de las de lo primo, estaban dedicados a los exámenes. Éstos era necesario que se ampliaran, afirmando que el carpintero que se tuviera que examinar, además de realizar el período de aprendizaje y haber trabajado de oficial, se le exigiría realizar una pieza en función del grado que quisieran alcanzar, ejecutándola donde dispusieran los cuatro diputados y los alcaldes.

En cuanto al control de los materiales empleados, en el capítulo noveno de las ordenanzas de los carpinteros de lo primo se recogía la prohibición de teñirlas, siendo obligado venderlas en su color y con la calidad que tuviera cada madera. La única excepción se hacía con la caoba, el nogal y otras maderas ricas a las que se permitía avivar su color natural,



Fig. 3. De los Carpinteros. Ordenanzas de Sevilla de 1632.

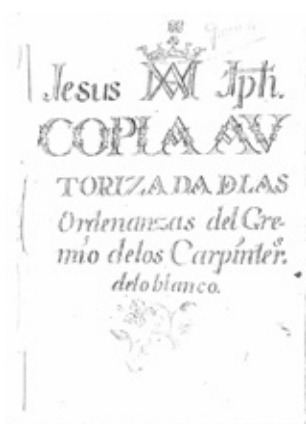


Fig. 4. Copia de las Ordenanzas de Carpinteros de lo Blanco de 1779.

mientras que el resto de las maderas debían venderse en blanco para obviar todo engaño¹¹. Se prohibía terminantemente que los maestros carpinteros compraran piezas viejas y que las pudieran vender como nuevas. Asimismo, se recomendaba limitar el uso del dorado y «maqueado» en la decoración de muebles, pues éstos ocultaban la calidad de la madera, no pudiéndose apreciar si era madera vieja o las obras estaban bien trabajadas. El nogal o la caoba debían utilizarse en su color en la fabricación de taburetes, camas y otros muebles, limitándose el uso del dorado para el adorno de los perfiles, como se apreciaba en muchos muebles antiguos y en piezas extranjeras, donde lucía el trabajo de los maestros y no el del oro o la laca.

En el capítulo séptimo de las ordenanzas de los carpinteros de lo primo se recoge la obligación que tenían los veedores de visitar las tiendas de los maestros y marcar las piezas. Según el informe este capítulo era correcto, pero era necesario evitar un daño importante que ocurría frecuentemente, pues cualquier maestro podía reconocer las obras, ya fueran de homenaje como de afuera, siendo esto perjudicial para la profes-

sión pues los propietarios llamaban a maestros afines para un precio favorable. Por este motivo, se proponía que fueran los alcaldes, examinados de carta mayor y formados en geometría y aritmética, los únicos competentes para ese ejercicio. Con mentalidad ilustrada se recomendaba inculcar a los jóvenes que para llegar a ser alcaldes era necesario tener unos estudios y formarse en la Academia, «lo que oy se ve que ni los Maestros saven que cosa es esto».

El capítulo segundo de las ordenanzas de los carpinteros de lo blanco era el que más reformas necesitaba. Este trataba de la distribución de la madera, prohibiéndose dar madera alguna a los oficiales que no estuvieran examinados. En muchas ocasiones estos tenían mucho más trabajo que los propios maestros, no sabiendo los clientes si estaban lo suficientemente capacitados. Esto también era perjudicial a la Corona porque los maestros estaban sujetos a cargas tributarias, como la alcabala, mientras que los oficiales estaban exentos, por lo que había que procurar que los oficiales no pudieran tener banco propio en su casa, para que tuvieran que trabajar en casa del maestro. En cuanto al trabajo de las mujeres se afirmaba que nunca se les había vedado los trabajos que desde siempre habían realizado, como era sacar la caña para los asientos de los taburetes, hacer dichos asientos y lustrar «que es lo que en dicho Oficio Pueden hacer». Por último, se pedía que en todas las poblaciones los maestros, aprendices y oficiales estuvieran sujetos a unas mismas ordenanzas, proponiendo que todos se examinaran bajo las mismas reglas, evitándose con esto los perjuicios que quedaban expuestos con respecto a los aprendices, precios y demás cuestiones tratadas.

11 Hay noticias de la compra de aceite para freír tomates, utilizados para realzar el color de la caoba. Al respecto véase M^a Mercedes FERNÁNDEZ MARTÍN, *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Écija, 1994, pág. 60.

Estas reformas que proponían para la unificación de las ordenanzas de los carpinteros de lo blanco y de lo primo eran mínimas. No obstante, la idea de reunificarlas no tuvo la misma acogida entre los dos gremios. En un documento sin fecha, dado a conocer incompleto por Gestoso en su *Ensayo de un diccionario*, los ebanistas y ensambladores daban razones contrarias para la unificación¹². Atendiendo a la Real Provisión de Su Majestad los carpinteros de lo primo, ebanistas y ensambladores nombraron a Francisco José de Espinosa en representación del gremio para que informara sobre su negativa a la unión de los gremios de la madera. En él explican sus razones para no unirse con los

carpinteros de lo blanco pues, según afirmaban, la unión no favorecía ni a los carpinteros ni a la sociedad, por lo que era más conveniente que cada uno mantuviese sus ordenanzas. Alegaban que los carpinteros de lo primo tenían mayor actividad, por lo que los carpinteros de lo blanco se beneficiarían considerablemente de esa unión. Asimismo, exponían la pujanza que había experimentado el gremio de carpinteros de lo primo a lo largo del siglo XVIII y como, a principios del siglo, ni en Sevilla ni en España se hacían taburetes, canapés, sillas, poltronas, papeleras, cómodas y otras piezas que se importaban del extranjero. En poco tiempo los carpinteros sevillanos se habían esforzado por producir en la ciudad obras que hasta entonces venían de fuera. Como ejemplo nombraban a Tomás de Mairena, quien de su propio peculio había viajado al extranjero para aprender lo que se hacía fuera y a su vuelta instruir a los carpinteros locales en las nuevas modas y técnicas, con lo que se había conseguido frenar la importación de muebles e incrementar la producción para abastecer de piezas no sólo a Sevilla sino también a Madrid y a otras ciudades españolas y americanas. Prueba de todo ello era el gran número de maestros, más de cincuenta, que tenían en la ciudad tienda abierta, con un número considerable de oficiales y aprendices, sin contar con las muchas mujeres encargadas de hacer los asientos. Por este motivo no parecía justa la unión con los carpinteros de lo blanco pues, aparte de su menor capacitación que «con poco tienen bastante», el gremio iría en decadencia, introduciéndose de nuevo piezas extranjeras, cuando en Sevilla se había conseguido realizar piezas de gran calidad y a un precio mucho más competitivo respecto a las extranjeras. Asimismo, era perjudicial a Real Hacienda porque el carpintero de lo blanco no paga alcabala, mientras que el de lo primo sí. Además, al ser superior el número de carpinteros de lo blanco al de los ebanis-

Fig. 5. Relación de las manufacturas y carpinteros de Sevilla en 1787. AMS Gráfica II 4-5.

12 José GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, vol. 1, Sevilla, 1899, págs. 53 y ss. Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS), Sección XI Papeles del Conde del Águila, Tomo 24, doc. 88.

tas y ensambladores, con la unión quedarían beneficiados aquellos, al ser más numeroso siempre tendrían más probabilidades de alcanzar los cargos de representación, al hacerse la elección a pluralidad.

De la actividad que tenía el gremio de carpinteros en 1787 quedó constancia en el documento que dieron los alcaldes y veedores, con especificación de los maestros, oficiales y aprendices, la collación, calle y número de casa donde habitaban, así como las piezas realizadas y el valor de las mismas¹³. Se recogen un total de noventa y cuatro maestros carpinteros, de los cuales cinco eran guitarreros y otros cinco silleros, entre los que se encuentra una mujer. También el número de oficiales que tenía cada maestro, siendo un número variable, de uno a seis, aunque lo más frecuente es que tuvieran uno o dos, a excepción de dos maestros que tenían once y doce respectivamente, mientras que los aprendices, también en número variable, eran de uno a cuatro. Por último se relacionan las piezas que realizan cada uno de ellos con sus precios: camas, taburetes, canapés, cómodas, burós, papeleras, escaparates, puertas, cancelos, escribanías, mesas, cunas, carretillas, cenefas, arcas, cajones, candeleros, alcarraceros, banquillos de arcas, tapaderas, ladrillas de labra, velones, espejos, molduras, ruedas de copa, armaduras colgadzios, suelos hollados, azoteas, puertas, escaleras de caja, mesas de balcón y rodapiés. Entre todas las piezas más abundantes están las mesas, puertas, camas, cunas y arcas.

En los años finales del setecientos no se ha localizado ningún otro documento de este tipo, ni otras noticias sobre la posible reunificación de las ordenanzas de los carpinteros sevillanos, pero si se ha podido constatar que a partir de esas fechas no se vuelve a citar a los carpinteros de lo blanco y solo se hace alusión al gremio de carpinteros, ebanistas y ensambladores. Pocos años más tarde, en 1805, se publicó la *Novísima Recopilación de las leyes de España*, divididas en XII libros, que actualizaba la *Recopilación* de Felipe II, publicada en 1567, reimpressa de nuevo en 1775, donde se incorporaban las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes, resoluciones reales y otras disposiciones expedidas hasta 1804, con diferentes disposiciones referentes a los gremios¹⁴.

En estos años se evidencia el declive y decadencia que habían experimentado los gremios, principalmente por el interés de liberarse de la presión fiscal y de los reclutamientos, en un período de crisis política y económica. Durante la invasión francesa y las Cortes de Cádiz los gremios habían quedado en suspenso, hasta la sesión de 8 de junio de 1813 cuando aquellas proclamaron que todos los españoles tenían derecho a ejercer cualquier oficio o industria sin necesidad de examen previo. No obstante, una Real Orden de 19 de junio de 1815 derogaba la anterior, restableciéndose el régimen gremial. La Junta de Comercio y Moneda era la encargada de velar de su buen funcionamiento y por todo aquello que fuera perjudicial al progreso de las artes, como frenar el monopolio del gremio y los privilegios de los maestros. La derogación de esa ley llevó a los carpinteros, ebanistas y ensambladores, a presentar unas nuevas ordenanzas en cumplimiento de la Real Cédula del Consejo

13 Firman los alcaldes Juan Corrales y Francisco Utrero y los veedores, José de Vargas y Antonio Camargo. AMS, Gráfica II-4-5. Papel tela y tinta, 95 x 124 cm.

14 *Novísima recopilación de las leyes de España... Mandadas formar por el señor don Carlos IV*, Madrid, 1805.

de Castilla de 10 de septiembre de 1807¹⁵. Los alcaldes y otros cargos del gremio fueron los encargados de redactar las nuevas ordenanzas y, para su aprobación por el resto de los componentes del gremio, fueron convocados, «por papeletas antedie», en la capilla de la Hermandad en la noche del 18 de agosto 1817, donde se leyeron y explicaron, capítulo por capítulo, las nuevas ordenanzas que habían redactado, «y enterados en sus contenidos los tuvieron por buenos...».

Estas nuevas ordenanzas ampliaban algunos puntos con respecto a las que se habían presentado en 1779 y, a pesar de los intentos de modernización que se habían planteado en aquellos años, éstas eran bastante regresivas, dando de nuevo más control al gremio. En las cuestiones generales no había muchas novedades a pesar de estar formadas por treinta capítulos, que duplicaban en número a las anteriores. De forma resumida los treinta capítulos trataban asuntos tales como la obligación de estar examinados para ejercer la profesión o abrir tienda. En el capítulo dedicado a los aprendices se exigía de nuevo limpieza de sangre pero, sobre todo, que supieran leer y escribir, así como que en su aprendizaje no existiera tiempo limitado, aunque no podían abandonar su formación sin justificar maltrato o limitación en la enseñanza del oficio por parte del maestro. En capítulos siguientes se trataban, entre otras cuestiones, los aspectos tributarios como el que los regatones de muebles de lujo, ya fueran nacionales o extranjeros, pagaran alcabalas, igualmente que aquellos que trabajasen con la madera a excepción de los carpinteros de ribera, de coches y de lo prieto pues estos las pagaban por separado.

El capítulo noveno es uno de los más novedosos pues, aunque en ordenanzas anteriores se recogía la obligación que tenían los veedores de sellar las obras en sus visitas a los talleres, en estas se atiende por primera vez a la autoría de las obras. Todos los maestros estaban obligados a tener un sello propio, con su nombre o iniciales, para marcar las obras que salieran de su obrador y esta marca estar recogida en el Libro del Gremio. Con esta ordenanza las piezas de buena calidad que no estuvieran marcadas serían decomisadas y vendidas, imponiendo una multa al maestro. El importe de la venta se destinaba al culto de San José y las multas quedarían a disposición de la Junta de Comercio y Moneda. En la misma línea de control está el capítulo por el que los alcaldes tenían la obligación de revisar todos los muebles que se vendieran en la ciudad, fueran nacionales o extranjeros, para comprobar su calidad. El administrador de la Aduana debía dar permiso para su venta y si así fuera serían sellados con el sello del Gremio.

Los capítulos siguientes se refieren al funcionamiento del gremio, con pocas variantes respecto a las ordenanzas anteriores. Los alcaldes eran elegidos, junto a otros cargos, como antiguamente el lunes de Pascua de Resurrección, por mayoría de votos y en caso de empate quedaría electo el examinado mas antiguo. Asimismo, se regulaban las visitas, que se realizaban dos veces al año, para comprobar que las obras estaban ejecutadas según las reglas y eran seguras para los usuarios, retirándose aquellas que no estuviesen bien labradas. Los alcaldes tenían también la obligación de celar por el cumplimiento de las ordenanzas, prohibiendo a los oficiales tener banco de trabajo en sus casas, pues con ello perjudicaban a los maestros que eran los que tenían las cargas concejiles. También era obligación de los

15 AMS, Sección VI, Libro 72, doc. 20. Ordenanzas nuevas del gremio de carpinteros, ebanistas y ensambladores de la ciudad de Sevilla sacadas del año de 1817 a 19.

alcaldes el asistir al reconocimiento de los edificios, «como lo han tenido de costumbre de tiempo inmemorial a esta parte por concesión de todos los Reyes desde San Fernando y aun del tiempo del rey don Juan como tales Alarifes». Siguen capítulos relativos a la vida del gremio, como que la celebración de las Juntas y Cabildos en las que se guardaría el orden y moderación, convocadas siempre que fuera necesario en la capilla de la calle Manteros, teniendo facultad los alcaldes para imponer multas, de media libra de cera para el culto a San José, al maestro que no asistiera.

El capítulo veintiuno, aunque implícito en las ordenanzas anteriores, era también novedoso pues en él se refleja la celebración de dos tipos de exámenes, de Carta Mayor y Menor. Aquellos maestros que se examinaran de la carta mayor debían saber labrar armaduras y obras relacionadas con la construcción, pero también obras de mobiliario y adornos de casa, o de homenaje, que se corresponde con los exámenes exigidos en las ordenanzas antiguas a los «jumétricos» y, posteriormente, a los carpinteros de lo blanco. La carta menor habilitaba solamente para la ejecución de mobiliario, aunque podían solicitar el examinarse de carta mayor cuando estuvieran preparados. Ambos tipos de examen exigían, aleatoriamente, una prueba teórica o práctica. Por último, en los capítulos finales se prohibía a los chalanos hacer aprecio de muebles en las almonedas, siendo esta actividad competencia de los maestros carpinteros.

Como se ha señalado, los carpinteros dieron el visto bueno a las ordenanzas pero éstas debían presentarse ante diferentes instancias para su reconocimiento y aprobación. El escribano mayor Juan Miguel Sánchez, certificó en septiembre de 1819 que al folio 49 del Libro de Acuerdos del Gremio de Carpinteros se hallaba el cabildo celebrado en 18 de agosto de 1817, con la relación de los asistentes y las incidencias con las que se había realizado la reunión. El primer problema que se planteó fue el de la concurrencia de los carpinteros al cabildo que no había sido suficiente para dirimir asunto tan importante. La Real Junta de Comercio y Fábricas de Sevilla estudió el expediente cotejándolo con las ordenanzas antiguas, aprobadas en Valladolid en 10 de noviembre de 1553 y nuevamente certificadas el 29 de septiembre de 1744.

Debido a los cambios que había experimentado el sistema y las leyes con respecto a las corporaciones gremiales, para liberarlas de las trabas que se oponían a su progreso, en el cabildo municipal de 16 de octubre de 1819, en cumplimiento de la Real Orden de 14 de marzo de 1815, se presentó el expediente para la aprobación de las nuevas ordenanzas¹⁶. Según el fiscal de la Real Junta de Comercio y Fábrica de la ciudad, las nuevas ordenanzas, irregularmente aprobadas por los carpinteros, carecían de método e incumplían las nuevas órdenes, queriendo autorizar algunas atribuciones que jamás podían corresponder al gremio de carpinteros, ni a ningún otro y que «solo son del gobierno o persona que ejerza la jurisdicción Real Ordinaria». La Junta concluyó que debían reformarse varios capítulos.

El fiscal redactó el informe incidiendo en los puntos que debían revisarse o eliminarse. Así, el capítulo segundo era contrario a la libertad del ejercicio de la profesión, oponiéndose a lo dispuesto en la Ley 11 título 23 libro 8º de la *Novísima Recopilación*, porque según ésta no era obligatorio el aprendizaje para la obtención del examen de maestro, bastando solo la idoneidad. Aquel que quisiera entrar de aprendiz no tenía tiempo limitado ni

16 AMS, Sección VI, Libro 16, doc. 44. Cabildo de 16 de octubre de 1819.

obligación de formalizar una escritura. También se rechazaba que el aprendiz no tuviera libertad para irse con otro maestro, ni ser necesaria la información de la limpieza de sangre, pero sí que fuera requisito indispensable el que supiera leer y escribir. Otros capítulos también fueron rechazados tajantemente, siempre encaminados a quitar autonomía al gremio, como suprimir el término de alcalde y sustituirlo por el de veedor u otro más adecuado. También debía suprimirse el que los regatones de muebles de lujo, contribuyeran con alcabalas al gremio, porque si los muebles eran nacionales las tenían que pagar en su gremio y si por el contrario fueran extranjeros, se pagaban los derechos en la Real Aduana. Por último, se daba supremacía a los arquitectos sobre los albañiles y carpinteros a la hora de reconocer los edificios, entendiéndose que, donde había arquitecto aprobado, los maestros de albañilería y carpintería no tenían competencia para hacer aprecio y tasaciones, afirmando que:

bueno sería que los maestros de carpintero supiesen la Geometría para medir cualquier cosa que se ofreciera como pretende el fiscal de la Real Junta, pero esto no es tan necesario a los maestros de carpintero para sus obras, ni está en el orden se les ponga esta traba para impedirles la enseñanza y a su tiempo el examen, pues siendo unos pobres infelices cuando entran a aprender el oficio, sería un obstáculo para ellos no haber estudiado la Geometría incidiendo en la mayor formación que deberían tener los carpinteros.

Aunque el objetivo del gremio era controlar la calidad de los trabajos, con visitas periódicas a los obradores, en las ordenanzas también se incluían toda una serie de normas de índole técnico y material con el fin de evitar los frecuentes fraudes, castigándose con multas e incluso con la destrucción de la obra. Otra constante fue el fomento mercantilista para evitar la salida de dinero al exterior mediante la fabricación de productos nacionales y frenar la importación. Eran muchos los capítulos que necesitaban reforma pero lo más negativo que veían los expertos era que no se hacía mención al método de construir las obras de carpintería y las maderas a emplear. Por ello era necesario imponer unas reglas fijas por las que dirigirse y no quedar éstas sujetas a la arbitrariedad o capricho de los maestros. Este asunto que era el principal se omitía en las ordenanzas, «que es el fin porque deben formarse, siendo todo lo demás accesorio».

Muchas de las propuestas de cambio que se recogen en estas ordenanzas estaban en la línea de los planteamientos ilustrados del último cuarto del siglo XVIII, que abogaban por el libre acceso a los oficios, la insistencia en una mayor formación, la liberalización del comercio y restringir el poder de los cargos del gremio. En reiteradas ocasiones solicitaron que fueran autorizadas pero, al restablecerse el Decreto de Cortes Generales en 1836, se declaraba definitivamente la libertad de comercio y establecimiento de fábricas o industrias sin necesidad de examen, quedando heridos de muerte los gremios, con su supresión definitiva en 1847.

GREMIOS Y ACADEMIA EN LA NUEVA ESPAÑA

BERTA GILABERT HIDALGO Y ALBERTO SOTO CORTÉS

Universidad Iberoamericana (México)

RESUMEN

Diversos autores han señalado la importancia de la fundación de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, tanto en el desplazamiento de los privilegios del antiguo gremio de pintores, como en la conformación de una escuela formal que permitiría construir un nuevo lenguaje pictórico. Sin embargo la documentación sugiere que los pintores gremiales moldearon a la academia a partir de sus propios intereses y que, desde esa trinchera, lucharon para detener la proliferación de obras que se hacían fuera de su vigilancia.

PALABRAS CLAVE

Nueva España, Academia, gremio, pintura, obradores.

ABSTRACT

Different researchers have been writing about the foundation of the ancient Royal Academy of San Carlos of New Spain. Their papers show the displacement of the Painter's guild privileges thus the creation of a new pictorial language. Nevertheless the primary sources tell another history: the painter's guild set the Academy up according with their own interests, and from this institution their members fought against the proliferation of paintings out of his gaze.

KEYWORDS

New Spain, Academy, guild, painting, workshop.

Los estudios que hasta ahora se han hecho sobre el trabajo de los artífices una vez inaugurada la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España (1783), suelen presuponer que la implicación directa de esta fundación fue el abandono del sistema gremial, al menos entre aquellos que ingresaron como miembros de la academia. El propio Manuel Toussaint vio el nacimiento de la academia como un acto afortunado pero que coincidió con la decadencia de la pintura novohispana¹. Nosotros sostenemos que no hubo tal decadencia en la pintura, pero sí continuidad del trabajo gremial dentro de la estructura ya académica y que estos artífices, durante un muy largo periodo, combinaron en su actividad ambos sistemas.

A la vez –y desde sus inicios–, esa organización gremial perdía nitidez lejos de los centros de producción debido a un excesivo centralismo, de modo que la estructura del gremio no llegó a sitios periféricos, aun cuando en ellos se producía obra. La escasez de pintores en la periferia y el centralismo citado provocaron que aun cuando se procurara instituir esa estructura, no se contaba con los medios necesarios para apearse a ella y, en la mayoría de los casos, los productores de los poblados alejados funcionaron de una manera totalmente independiente y desvinculada de las ordenanzas, ejerciendo –sin los controles que se tenían en los centros– la pluriactividad, es decir que un solo individuo podía encarar, hacer sargas y llevar a cabo reparaciones sin obstáculo alguno.

Una revisión exhaustiva del archivo de la Academia de San Carlos nos ha permitido establecer lo anterior. A través de más de mil documentos que comprenden los últimos años del siglo XVIII, y que van desde las juntas preparatorias para su establecimiento hasta el virreinato de Manuel José de Azanza, hemos podido establecer las bases de la debilidad del proyecto de Academia, contradiciendo a autores como Toussaint.

GREMIOS COMO FENÓMENO URBANO

Los gremios eran estructuras eminentemente urbanas, ya que era en las ciudades donde existía una alta concentración de comitentes, principalmente corporaciones y élites; era en donde se podía sostener más de un taller de pintura, lo que desembocó en la necesidad de establecer una línea de conducta entre quienes ejercían dicho oficio, así como patrones de producción y aranceles. Nueva España se caracterizó por ser un territorio pobremente urbanizado, con escasas ciudades que pudieron convertirse en centro de producción, tales como la Ciudad de México, Puebla, Antequera, Valladolid, Guadalajara; muy pocas más lo lograron y en mucho menor medida. El resto del territorio estaba constituido por pequeñas poblaciones usualmente aisladas por completo, debido a la compleja geografía que lo caracteriza. Esto no quiere decir que en esas alejadas zonas no existiera el poder adquisitivo suficiente para comprar obra, ya que podían ser prósperos centros mineros o productores y tenían –en esencia– las mismas necesidades de proveer sus templos y hogares de imágenes; quiere decir que en Nueva España no existía la infraestructura necesaria

1 Manuel TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*, 3ª. ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pág. 209.

ni los recursos humanos suficientes para implementar y mantener la estructura gremial en todo el virreinato.

Desde las primeras ordenanzas para el gremio de pintores es evidente que una de las razones para su pronta instauración es que había distintas personas produciendo obra sin aranceles fijos o que no tenían los conocimientos necesarios y que se habían formado al margen de cualquier estructura regulada. Esta circunstancia varió muy poco durante los años en que el sistema gremial se mantuvo vigente e incluso después, ya fundada la Academia de San Carlos.

Para la segunda mitad del siglo XVIII no eran únicamente las tiendas-taller los espacios en donde podía contratarse y adquirirse obra pictórica, sino que, incluso en las ciudades en teoría fuertemente reguladas y controladas por veedores y oficiales, existían ámbitos alternativos como los sitios usados por los «almonederos, baratilleros y ropavejeros»², en donde se podía encontrar no solamente piezas que cambiaban de mano tras la muerte o mudanza de fortuna de una persona, sino que incluso se podían adquirir obras nuevas de muy diversa índole y calidad. Lo anterior sugiere la posibilidad de que las estrictas normas en torno a la producción fueran más bien aspiraciones de un pequeño grupo que deseaba conservar sus privilegios. Esto ha sido señalado en el trabajo pionero de Xavier Moysén, al referirse a la solicitud de un grupo de maestros novohispanos para instaurar una Academia de pintura en 1754, como reacción a la noticia del establecimiento de la de San Fernando³. Mina Ramírez Montes también apuntó a que los maestros del gremio habían realizado al menos dos intentos de conformar academia durante el siglo XVIII, como una práctica para legitimarse socialmente⁴. Los maestros del gremio de la Ciudad de México, que acaparaban buena parte de la producción novohispana, presintieron las ventajas y peligros que representaba la fundación de una institución de tal naturaleza. Menos aislados de lo que se piensa, los pintores novohispanos estaban al tanto de los asuntos primordiales discutidos en la corte sobre la utilidad de la pintura, así como de los aspectos teóricos que preocupaban en un ambiente de revolución constante, como lo fue el tiempo de los reinados de Fernando VI y Carlos III. Sin embargo, los deseos de los pintores novohispanos no fueron satisfechos, pues la fundación de una academia real tuvo que esperar cerca de treinta años, hasta que fuera la Nueva España el centro de una revolución administrativa a partir de un reconocimiento de su valor estratégico.

Las pretensiones de los pintores de la Ciudad de México de mantener el monopolio de la producción pictórica, frustrado por las ventas y trasmanos de obras en los mercados, almonedas y tianguis, se vería agravado por la existencia de un significativo número de indígenas dedicados a la manufactura de telas y tablas fuera de la estructura institucional⁵, quienes –a juicio de la autoridad virreinal– realizaban un legítimo ejercicio en función de que éste proveía un ingreso honesto, aunque modesto, para la subsistencia de sus familias.

2 Archivo de la Academia de San Carlos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, a partir de ahora ARASC-FA UNAM, documento 1030.

3 Xavier MOYSÉN, «La primera academia de pintura en México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34 (1965), pág. 17.

4 Mina RAMÍREZ MONTES, «En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78 (2001), págs. 103-127.

5 ARASC-FA UNAM, documento 1034.

Esto da pie a suponer que no solamente había indígenas produciendo obras fuera del sistema sino que muy plausiblemente, artífices de otro origen étnico se mantuvieron también al margen, debido a una gran variedad de razones, como pudo ser el no haber tenido dinero para costear el examen de maestrazgo o el habitar en alguna de las periferias, como apuntamos anteriormente.

Otro problema lo constituyó el que el ejercicio de la pintura utilizó soportes tan diversos que resultaba complicado que el gremio y la autoridad civil pudieran reconocer el límite o las fronteras de protección de sus intereses, debido a la profusión de muebles, vehículos y objetos de uso cotidiano que eran pintados, es decir, la labor de los pintores «ilegales» no se redujo únicamente a la producción de lienzos. Los talleres de impresión, carpintería, talabartería, entre otros, proporcionaban superficies óptimas para el trabajo de representación de imágenes, primordial aunque no exclusivamente religiosas, que decoraron baúles, pitilleras, biombos, carruajes, abanicos y un sinfín de artículos más.

Las quejas que se elevaron a la autoridad pública para que limitara la acción de carpinteros o carroceros dedicados a la pintura fueron constantes y, por lo que se desprende de los documentos, siempre inútiles. También lo fue la repetida mención de que los discípulos del gremio o de la Academia desertaban «obligados del interés y de las repetidas instigaciones de estos menestrales o tratantes», es decir, existía un amplio espacio para el ejercicio de la pintura fuera de los ámbitos protegidos por el Estado y las autoridades locales⁶, que permitía complementar el ingreso del artífice y satisfacer, al mismo tiempo, a una sociedad ávida de consumir esos objetos.

En contraste, la historiografía sobre la pintura novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII se orienta a conservar la idea de que los controles de la autoridad y del gremio fueron más o menos severos, limitando con esto el ejercicio de otros que debieron mantenerse en la clandestinidad. Asimismo, se ha apuntado como una tendencia establecer que la fundación de la Academia vendría a debilitar parcialmente el monopolio gremial, cuando las mismas fuentes dejan en claro las limitaciones de la misma.

Nuestra posición al respecto es que no sólo el control sobre la producción de pintura estuvo relativamente vigilado y manipulado por el gremio de pintores, sino que éste se perpetuó con el establecimiento de la Academia. Los motivos tienen que ver con la realidad de la Nueva España: la ausencia de una corte y de una pequeña clase coleccionista, el alto índice de precios, el irregular desarrollo económico, y el débil control institucional, entre otras cuestiones.

SUBSISTENCIA DEL SISTEMA GREMIAL

Para 1783, mientras se realizaban las juntas preparatorias para la implementación de una Academia Real, funcionaba ya una escuela de artes anexa a la Real Casa de Moneda. Era interés de Jerónimo Antonio Gil, su tallador mayor, y del virrey Matías de Gálvez, el establecimiento de una academia dentro de la lógica de las fundaciones de Madrid, Valencia,

6 Memorándum del marqués de San Román, fiscal de lo civil, al virrey Miguel José de Azanza, ciudad de México, 11 de noviembre de 1799, ARASC-FA UNAM, documento 1032.

Sevilla, Barcelona y Zaragoza⁷. Se reconocía que no solamente la acuñación de moneda se encontraba limitada por la falta de dibujantes expertos, sino también la pintura, escultura y arquitectura. Además, el mandato de realizar los inventarios del reino y de formar arquitectos capaces de responder a las necesidades de defensa militar, hacían impostergable su implantación⁸. No había espacio para romanticismos: la academia que se fundara en la Ciudad de México debía de cumplir con las expectativas de la visión de Estado borbónico, es decir, su función estaría acotada por las urgencias económicas y las necesidades políticas.

Los ánimos, tanto en la metrópoli como en la Ciudad de México, coincidieron en la urgencia de establecer una academia que siguiera a la de Madrid en cuanto a métodos, estatutos y privilegios, y para lo cual fue visto como necesario el envío de directores desde Europa para que comenzaran a organizar los distintos rubros de su competencia; la apertura formal de la Academia de San Carlos se realizó en diciembre de 1783, pero propiamente se encontraba ya operando de manera intensiva en 1785.

De acuerdo con documentos emitidos por su primer director, Jerónimo Antonio Gil, se conoce que éste, si bien contaba con directores enviados de España, se encontró ante la imposibilidad de tener profesores emanados de las cátedras de San Fernando y tuvo que echar mano del talento local: Francisco Clapera, José de Alcívar, Rafael Gutiérrez, Andrés López, Juan Sáenz, Mariano Vázquez, Manuel Serna, y Manuel García, se incorporaron a los trabajos de la recién creada academia y fueron reconocidos como «profesores del nobilísimo arte de la pintura». Lo anterior es una contradicción, pues como se mencionó, en las juntas preparatorias se hizo hincapié en que el problema sustancial en la Nueva España era la carencia de buenos dibujantes, y sin embargo fueron los maestros del gremio los que fueron contratados para dar las clases de dibujo, bajo el argumento de su calidad y experiencia, sostenido por Jerónimo Antonio Gil.

Para escultura, arquitectura y geometría, Gil seleccionó a otros personajes locales y reconoció en ellos su trabajo comprometido en favor de «estos españoles americanos»⁹:

En las reales academias de Europa guardan otro método en orden a la colocación necesaria de maestros en las salas, pero aquí me fue preciso echar mano de los que encontré más adelantados en las artes (...) ¹⁰.

No se tiene información precisa sobre cuál fue el arreglo que tuvo Jerónimo Antonio Gil con los maestros de pintura, más allá de la percepción de un estipendio, pues éstos tenían sus propios talleres y clientelas ya bien establecidos, y además de sufrir pérdidas por el abandono de sus negocios debían de «padecer la insufrible molestia de corregir a los niños»¹¹. Sin embargo parece ser que el interés de algunos maestros pintores, como José de Ibarra, estaba en disminuir la competencia que se suscitaba en los más de «cuarenta obradores [dedicados a la] pintura, escultura, dorado y ensamblado» y que vendían obras

7 ARASC-FA UNAM, documento 17.

8 ARASC-FA UNAM, documento 17.

9 ARASC-FA UNAM, documento 149.

10 ARASC-FA UNAM, documento 149.

11 ARASC-FA UNAM, documento 158.

«que horroriza el verlas»¹². La misma fuente de información señala que en algún momento el propio José de Ibarra organizó clausuras de obrajes y confiscaciones de obras, sin resultados definitivos. Una solución al problema de la transición de un sistema a otro, que propuso el propio Jerónimo Antonio Gil, era que todos los maestros y oficiales mandaran a sus aprendices a tomar clases de dibujo a la Academia, por supuesto, impartidas por el selecto grupo que había sido elegido de entre los miembros del gremio. Como veremos más adelante, fueron muy pocos los maestros que permitieron que sus aprendices acudieran a la Academia pues su prioridad seguía siendo mantener sus niveles de competitividad frente a los pintores «ilegales».

Las peticiones de estos maestros gremiales al virrey fueron continuas, pues sentían que su posición como maestros de la Academia les daba suficiente autoridad para lograr que se frenara el comercio de imágenes por parte de lo que llamaban «tratantes»¹³. No reclamaban un perjuicio personal, sino a la profesión, a la Academia y a los intereses del propio rey, aunque es evidente que detrás de estos argumentos políticamente correctos, se escondían las mismas demandas que se arguyeron cuando, en el siglo XVI, se solicitaron ordenanzas para el gremio de pintores y que, en realidad, estaban preocupados por mantener la prosperidad de sus obradores.

Hay que recordar también que estos maestros se encontraban bajo la égida de los directores llegados de España, circunstancia que le da otros matices a la cuestión. En distintos trabajos se ha mencionado la disputa existente entre Jerónimo Antonio Gil y el primer grupo de directores que llegó desde Madrid. Ginés Andrés de Aguirre (pintura), Cosme de Acuña (pintura), José Arias (escultura), Antonio González Velázquez (arquitectura) y, posteriormente, José Joaquín Fabregat (grabado) Los primeros cuatro directores mencionados se encontraron en un ambiente hostil y consideraron insuficiente la asignación salarial. Los antagonistas eran algunos personajes del mundo gremial que exigían que los directores se sometieran a las normas locales, entre otras a ser juzgados por veedores¹⁴. Además los académicos peninsulares consideraban que se les sometía a un rigor dictatorial pues se les había señalado que debían de estar mañana, tarde y noche en la Academia, lo cual les impedía tomar encargos que pudieran permitirles compensar su salario en un «país tan caro»¹⁵. Las presiones que se manifestaban desde Gil, probablemente estaban alimentadas por la influencia de los maestros gremiales que incluso se habían opuesto a dejar su calidad de tasadores que ejercían, aún y cuando los estatutos de la Academia prohibían que esto ocurriera si no eran aprobados por ella. Ginés Andrés de Aguirre y Cosme de Acuña decidieron no asistir por la noche para cumplir con encargos privados¹⁶ y fueron aperecidos a presentarse so pena de perder el empleo¹⁷.

12 ARASC-FA UNAM, documento 157.

13 Representación de José de Alcívar, Andrés López, Francisco Clapera, Juan de Sáenz, Manuel García, Mariano Márquez y otros, en ARASC-FA UNAM, documento 629

14 Representación de Cosme de Acuña, Antonio González Velázquez y Ginés Andrés de Aguirre, 7 de junio de 1789, en ARASC-FA UNAM, documento 281.

15 ARASC-FA UNAM, documento 281.

16 ARASC-FA UNAM, documento 289.

17 ARASC-FA UNAM, documento 290.

Del mismo modo, los constantes conflictos entre Gil y Fabregat evidencian no solo que las relaciones distaban mucho de ser cordiales, sino de la incompatibilidad entre los usos y costumbres de las Academias de San Fernando y San Carlos. En enero de 1790 Jerónimo Antonio Gil informa sobre la necesidad de obligar a Fabregat a recibir discípulos aunque no sean pensionados, para que aprendan grabado, proponiéndose a sí mismo para sustituirlo en caso de enfermedad¹⁸.

Ésta no fue la única causa de conflicto entre ambos grabadores, en 1789 Fabregat alojó en su casa a los estudiantes Julián Marchena y José Mariano del Aguila, al más puro estilo de los talleres gremiales, para instruirlos «en los papeles, en la variedad y uso de los secantes, en la preparación de tintas y polvos de calidad uniforme, así como en el conocimiento, manejo y cuidado de la prensa y las planchas»¹⁹. Esta práctica fue prontamente denunciada a la Junta por Jerónimo Antonio Gil aduciendo que más que enseñarles, Fabregat se aprovechaba de sus servicios para atender trabajos externos dado que

Siendo más que un mediano profesor de su arte, es muy interesado y codicioso y es la verdad el que ha movido a todos, teniendo varias juntas con ellos, a fin de que la Academia prohíba los pensionados trabajar para el público en provecho propio, siendo así que ninguno se halla tan excesivamente premiado como él; porque se halla habilitado a costa de la Academia de todos los utensilios necesarios para estampar y enseñar a sus discípulos que fueron los primeros Marchena y Aguila y tuvo la habilidad de coger trescientos pesos por la enseñanza de dicho estampado (...) ²⁰

A partir de lo anterior, parece ser que Fabregat no tenía ningún empacho en seguir produciendo bajo un sistema gremial, aun cuando fuera miembro de la Academia y a pesar de que utilizara todas las herramientas brindadas por ella. A su vez, Gil podía pasar estas prácticas entre los pintores novohispanos, pero no entre los españoles.

Por su parte, los alumnos de la Academia resentían no solamente la inconformidad de los directores, que se reflejaba directamente en la interacción con los otros maestros y con los alumnos, sino también la falta de herramientas para poder superar las deficiencias que tenían como principiantes y que no les eran brindadas suficientemente en la Academia. Denunciaban que los maestros no hacían correcciones, tenían sesiones breves, estaban desmotivados o preferían utilizar el tiempo para platicar entre ellos. Claramente se referían a todos los involucrados en la formación y no solamente a los directores principales, pues a decir de ellos:

(...) no hemos encontrado aquella parte científica que hace denotar a estas nobles artes de [las] mecánicas, en cuanto a la pintura y escultura, el conocimiento del cuerpo humano, reglas de escorzo o perspectiva, [las] dichas de óptica, id[em] de composición y conocimiento de las tintas, etc. Nada de esto hemos visto²¹.

18 Justino FERNÁNDEZ, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, México, UNAM-IIE, 1968, págs. 68-69.

19 Rogelio RUIZ GOMAR, *El Arte Mexicano*, t. 9, México, SEP- Salvat, 1986, pág.1281.

20 ARASC-FA UNAM, documentos 468 a 478, que contienen esta disputa del 1 de marzo de 1789 hasta el 22 de febrero de 1795, *apud*. Antonio ESPARZA CASTILLO, *El retablo perpetuo. Trascendencia de los artistas levantinos españoles en la formación de la Academia de San Carlos en México o el predominio del barroco*, Tesis para optar por el grado de Doctor en Artes Visuales, Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pág. 128.

21 ARASC-FA UNAM, documento 283.

La relación rota entre Gil y los directores enviados desde Madrid supuso que el primero estrechara más sus relaciones con los maestros que provenían del gremio. A seis años de la fundación de la Academia, Gil seguía escribiendo memoriales para lograr que se les recompensara pecuniariamente en tanto que eran dichos maestros los que sostenían la enseñanza, acudiendo no solamente ciertas noches, sino también en el día, dejando de percibir ganancias por atender a los estudiantes. Para darle más énfasis a la petición, Gil transmitió el pensamiento de los docentes, quienes se lamentaban de que no siendo «gachupines», eran «despreciados» e ignorados²².

El propio virrey, conde de Revillagigedo, de acuerdo con un documento publicado por Arnaiz y Freig, estaba decepcionado con el rumbo y resultados de la Academia en 1789²³. Desde su punto de vista, los pensionados más adelantados debían de ser enviados a aprender de los maestros de San Fernando mientras que en la Nueva España sólo debían de estudiar algunos elementos teóricos. Es muy posible que esta apreciación estuviera influenciada por lo que era entonces evidente: el posicionamiento y control de los maestros gremiales sobre la estructura de la Academia.

En torno a 1791, a la par que la Academia estaba en plenas funciones, se levantó un censo de pintores y obradores de la ciudad de México, así como de los oficiales de pintura. Se reconocían veinticinco maestros pintores con sus respectivos obrajes y cerca de cuarenta y tres oficiales. De todos los anteriores, únicamente se consigna que los maestros José Polanco y Mariano Vázquez enviaban a sus aprendices a recibir formación de dibujo en la Academia, pero el resto, dentro de los cuales estaban otros que trabajaban en ella, impedían que sus aprendices recibieran algún tipo de instrucción. Algunos tan prósperos como Francisco Clapera incluso tenían dos obrajes y diversos aprendices, pero éstos estaban destinados a permanecer en el taller²⁴, dificultando aún más la ya de por sí complicada transición a un distinto sistema de formación y producción. Es posible que en su función de tenientes de director, los maestros gremiales no permitieran que sus aprendices tomaran la formación académica como una alternativa, pues ello suponía la pérdida de mano de obra y la suspensión de distintos encargos y obras que tenían contratadas o, al menos, la disminución en el ritmo de trabajo y el posible incumplimiento de contratos.

En realidad la Academia, hacia el fin de siglo, no estaba rindiendo los frutos esperados. El director de grabado, Joaquín Fabregat, llegó a denunciar que los discípulos eran atraídos por algunos comitentes al ofrecerles encargos por precios que estaban por debajo de lo razonable, y que incluso algunos desertaban de la formación en aras de comenzar a ganar su propio dinero²⁵. Ginés Andrés de Aguirre señalaba en el mismo sentido que los discípulos aceptaban encargos que estaban muy por encima de sus posibilidades, pues confiaban en que los directores y sus tenientes les corregirían y ayudarían a cumplir con los

22 ARASC-FA UNAM, documento 430.

23 Arturo ARNAIZ Y FREIG, «Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2 (1938), pág. 23.

24 Nómina de los pintores y obradores de pintura que hay en México, ciudad de México, 23 de julio de 1791, en ARASC-FA UNAM, documento 630.

25 ARASC-FA UNAM, documento 819.

mismos²⁶, lo cual constituía una extralimitación de sus funciones como maestro. Cinco años después, en 1799, los profesores de pintura, dentro de los cuales se encontraban Andrés López (obrador en calle de las Moras), Rafael Gutiérrez (obrador en calle de la Cerbatana), Francisco Clapera (obrador en calle Santa Teresa), Joaquín Esquivel (obrador en calle de Medinas), Manuel Reyes, José Morlete (oficial en 1791, en calle de la Cerbatana), Juan Hurtado y Mendoza (obrador en calle Santa Isabel), José de Labastida, Alejandro García, Mariano Guerrero (obrador en calle de Santa Teresa), Domingo Ortiz (aprendiz en 1791, en calle de Mesones), Mariano Morelos, Juan Nepomuceno Figueroa (obrador en calle de las Escalerillas), Martín Gaitán, Manuel de Unzueta (oficial en 1791), José Marcelo Peña, entre otros, se quejaban de que ciertos comerciantes sin escrúpulos utilizaban a la juventud para ofrecer todo tipo de servicios de pintura y escultura a precios exorbitantes y sin el decoro que merecían dichos objetos. Los trabajadores sólo recibían míseros jornales al tiempo que perjudicaban el honor de la Academia²⁷. De la queja se colige que los pintores del antiguo gremio que participaban como profesores en San Carlos estaban preocupados por la proliferación de obras que estaban fuera del control de las corporaciones que pretendían mantener el monopolio, por lo que pedían cerrar «los obradores, decomisen los utensilios, colores, láminas, lienzos o piezas que estuvieran trabajando, con aplicación de su valor al fondo de la tesorería, arrestando sus personas por un tiempo arbitrario a su prudente justificación para escarnio y castigo»²⁸.

Es evidente que los pintores gremiales, ahora incorporados a la Academia, no estaban desperdiciando el poder aparente de estar insertos dentro de una institución real, puesto que en una representación enviada por los nuevos directores de la misma, Rafael Ximeno y Planes, Manuel Tolsá, Joaquín Fabregat y Ginés Andrés de Aguirre, se pedía que todo aquel que quisiese dedicarse a la pintura tendría que someterse a «riguroso examen», pero manteniendo «algunas indulgencias y tolerancia con los antiguos, como se ha hecho en algunas partes de España»²⁹. Estos maestros, pues, mantenían sus obradores, le daban continuidad al sistema gremial y contaban con el prestigio de pertenecer a la Real Academia, conjuntando, según su visión, lo mejor de ambos sistemas en beneficio y aumento de sus ingresos y sus privilegios.

Asimismo, es evidente que los jóvenes educados dentro de la Academia no estaban siendo formados de acuerdo con sus expectativas, debido a los conflictos existentes entre el director y los directores de las diferentes disciplinas, y entre estos directores y los demás maestros, por lo que en ocasiones prefirieron regresar como oficiales, a aprender de los antiguos maestros de taller o bien se aplicaron a la producción de imágenes demandadas en un ambiente informal.

Al mismo tiempo, en las periferias prácticamente nada había cambiado con la instauración de la Academia de San Carlos: los pintores estaban al margen de las reglamenta-

26 ARASC-FA UNAM, documento 828.

27 Representación de los profesores de pintura de la Academia de San Carlos, ciudad de México, 1799, ARASC-FA UNAM, documento 1030.

28 ARASC-FA UNAM, documento 1030.

29 Representación de Rafael Ximeno y Planes, Manuel Tolsá, Joaquín Fabregat y Ginés Andrés de Aguirre, Ciudad de México, 3 de agosto de 1799, ARASC-FA UNAM, documento 1031.

ciones y de las corporaciones, atendiendo directamente las necesidades locales. Mucha de la –hoy– llamada «pintura popular» que se encuentra en diversas regiones, es el resultado del distanciamiento de los centros regulados de producción. El término es incorrecto, pues no se trata de una pintura «de segundo orden», o que se encontrara exenta de ser consumida por las élites.

Existen todavía muchas fuentes por ser revisadas que refieren la permanencia de los pintores gremiales, sus oficiales y aprendices, dentro de la órbita académica. No se olvide que a los problemas económicos de principios del siglo XIX siguió la debacle de la Academia borbónica con motivo de la guerra de Independencia. Durante ese tiempo fueron los antiguos miembros del gremio los que tuvieron, principalmente, la responsabilidad de los cada vez menores encargos, de las restauraciones y de mantener viva la enseñanza y defensa del «buen gusto».

LOS GREMIOS SEVILLANOS (1808-1814): GUERRA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

JOSÉ MANUEL BAENA GALLÉ

RESUMEN

La guerra es un hecho que se acompaña normalmente de una pugna ideológica lo que se observa en la Guerra de la Independencia en la crisis del Antiguo Régimen unido al conflicto estético entre las tendencias más académicas y las de formas tardobarrocas. Muy afectados por este proceso fueron los gremios tomándose desde ambos bandos medidas para intentar cambiar su situación lo que en Sevilla llevará a la renuncia de muchos maestros gremiales al oficio debido a las cargas fiscales y no poder mantener el nivel de producción.

PALABRAS CLAVE

Sevilla, gremios, Guerra de la Independencia, Estatuto de Bayona, Constitución de 1812.

ABSTRACT

War comes hand in hand with an ideological struggle. Along the Peninsular war, this fact can be observed in the crisis of the ancient Regime together with the aesthetic conflict among academic and Late Baroque trends. Guilds were severely affected by this process. Some measures were taken from both sides in order to change their situation. In Seville, a significant number of master craftsmen gave up their trade due to the increasing taxes and the impossibility of keeping up with the level of production.

KEYWORDS

Seville, guilds, Peninsular War, Bayonne Statute, Constitution of 1812.

INTRODUCCIÓN

La creación artística es un proceso individual pero responde a un contexto sociopolítico y económico concreto. No existe excesiva bibliografía sobre cómo afecta la guerra a la producción y creación artística aunque hay parámetros repetidos como la inseguridad económica, la situación personal del artista o la misma inexistencia creativa. En la Guerra de la Independencia estas ideas se enmarcan en los procesos reformadores ilustrados llevados a cabo por los gobernantes borbónicos y que tuvieron su culmen con la creación de las Reales Academias como la de Bellas Artes de San Fernando en 1752, intentando extender por todo el país un nuevo concepto ideológico y de creación artística con modelos próximos al neoclasicismo.

Desde mediados del siglo XVIII se plantea la reforma del sistema productivo español acusándolo de poco ágil como opinaban personajes como Ustáriz, Ulloa, Campomanes o Jovellanos. Según ellos el gremio impide el ascenso social al monopolizar los maestros la producción evitando la competitividad. Al contrario Capmany cree que los gremios permitían una calidad alta en la producción y protegían el futuro de sus miembros. A comienzos del siglo XIX la creación artística ilustrada se enfrenta claramente al sistema gremial que seguía los presupuestos de las formas tardobarrocas imperantes en gran parte del país.

La guerra incide en la creación de forma negativa pero no se ha profundizado en la «no creación» a causa de ella¹. Así, ha sido señalada la diferencia entre la arquitectura y la escultura o la pintura porque éstas podían «ser realizadas en cualquier lugar, incluso en medio de aquel llameante conflicto», considerándose que el periodo 1808-1814 fue un erial en la creación o como dice Gaya Nuño «un puñado de años totalmente perdidos para la arquitectura española» lo cual es una afirmación que debe ser matizada².

El cambio de régimen se realizó en el paso del siglo «a veces con rupturas más o menos acusadas»³. En la actividad económica y la producción artística se acentúa por la aparición del capitalismo moderno y la organización social de las fuerzas de trabajo. La gran diferencia en los intentos de reforma de los siglos XVIII y XIX es de carácter ideológico. El primero se dedica sobre todo a cambios de tipo económico y cultural y la centuria siguiente se orienta hacia las transformaciones políticas. Como afirma Torres del Moral «la sociedad del Nuevo Régimen se asentaba en la igualdad formal de los ciudadanos, con eliminación de los privilegios, y en la libertad económica, que se vierte principalmente en las de comercio, industria y trabajo»⁴. El cambio del sistema de producción artesanal al industrial se afianzará por las transformaciones legislativas. Los avances técnicos y conceptuales entrarán en pugna con el sistema gremial que se irá mostrando incapaz de adaptarse e ir trans-

1 Es interesante en este sentido Karin HELLWIG, «El reflejo de la guerra en la vida y la obra de los pintores españoles del Siglo de Oro», *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 273-281.

2 Juan Antonio GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae: Arte del siglo XIX*, Madrid: Plus-Ultra, 1966, pág. 40.

3 ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ, ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ y ANTONIO GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Sevilla, de los Gremios a la Industrialización*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2008, pág. 7.

4 ANTONIO TORRES DEL MORAL, *Constitucionalismo histórico español*, Madrid: Universitas, 1986, págs. 20-21.

formándose. El papel y el significado económico y social de los gremios se reduce hasta que en el primer tercio del siglo XIX alcanza su nivel más bajo llegando «hasta el punto que los agremiados difícilmente alcanzaban los niveles de simples asalariados»⁵.

Se analizará cómo esta situación afecta a la creación sevillana y sus gremios para lo cual tendrá un papel fundamental el estudio de los cambios legislativos en esta línea.

LOS CAMBIOS LEGALES

En la Francia prerrevolucionaria se aspiró a modificar el anquilosado sistema de producción gremial para lo cual basta con recordar los intentos de Turgot, ministro de Luis XVI. La Revolución propuso la abolición del Antiguo Régimen y de las instituciones, normas y costumbres que impedían ejercer la libertad individual. Gran parte de su labor política y legislativa incidirá en la actividad económica y en especial en la libertad de mercado. Grandes avances se darán con la Asamblea Nacional con normas como el *Decreto de Allard* de marzo de 1791 que prohibía el derecho de asociación profesional y obligaba a concertar los salarios entre trabajadores y patrones en el ejercicio de su libertad individual, o la *Ley Le Chapelier* de junio de 1791 que estableció la libertad de empresa, prohibiendo todas las asociaciones y corporaciones gremiales, aboliendo el régimen corporativo y proclamando el libre derecho de asociación y la libertad de trabajo.

Durante el gobierno napoleónico esta acción se extiende a los estados satélites del sistema continental francés como el Reino de Westfalia o el Gran Ducado de Varsovia. El gran cambio legal será el Código Civil que estableció la libertad de trabajo ya que las relaciones laborales debían basarse en la libre decisión de las personas, eliminando así todas las corporaciones de oficios, suprimiendo el sistema gremial y permitiendo la libre empresa y producción. Esto se potenciará por el Código de Comercio en 1807 que regulará la actividad de las transacciones productivas en Francia. Para la producción artística supone abrir el camino a la libertad individual y a la libertad creativa que tendrá su esplendor a lo largo del siglo XIX⁶.

En España esta ruptura tendrá unos antecedentes claros en la acción legislativa de la Guerra de la Independencia. Como afirman Bernal, Collantes de Terán y García-Baquero «entre el artesano y el proletario industrial, u obrero de fábrica, hay, por supuesto, algo más que un simple cambio semántico; para decirlo de una vez por todas, todos sabemos que ambos reflejan modos y sistemas de producción distintos, con toda la carga ideológica que a esto queremos darle»⁷. Hay dos puntos de vista: el que plantea que la organización gremial impide cualquier modificación por la falta de libertad para el trabajo o el anquilosamiento del sistema productivo, lo que no permite la transformación y retrasan el progre-

5 A.M. BERNAL RODRÍGUEZ, A. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ y A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Sevilla, de los Gremios*, pág. 274.

6 Sobre la naturaleza e importancia de esta legislación véase Esteban CANALES, *La Europa Napoleónica 1792-1815*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 179-196.

7 A.M. BERNAL RODRÍGUEZ, A. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ y A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Sevilla, de los Gremios*, pág. 76.

so industrial; o el segundo que sugiere que donde existió una potente estructura artesanal se favoreció el cambio ya que existía el capital necesario y una mano de obra cualificada, imprescindibles para el surgimiento industrial.

Con José I se sigue el modelo francés teniendo un papel básico los afrancesados como élites intelectuales que seguían los principios de las Luces. Así, el Estatuto de Bayona, constitución vigente bajo el gobierno afrancesado, se basaba en los principios expresados por el Emperador para el bienestar de España⁸. Se dictaron medidas con varios objetivos: aplicar las regulaciones imperiales dictadas en Francia, razones ideológicas que deseaban modernizar España y, también, buscar los fondos necesarios para sostener la campaña militar. Esta legislación iba a incidir en la liberalización de la mayor parte de la producción económica en España y entre ella destacan la creación de instituciones como la Bolsa o el Tribunal de Comercio⁹.

Asimismo, se diseñó la formación de los futuros artesanos y artistas rompiendo con la educación recibida en los talleres gremiales. El decreto de 13 de junio de 1810 establece en Madrid un Conservatorio de Artes y Oficios, dependiente presupuestaria y organizativamente del Ministerio del Interior, para «fomentar la industria nacional, y contribuir á la perfeccion de las artes y de los oficios»¹⁰. Se crea un depósito de máquinas, modelos, instrumentos, dibujos, descripciones y libros que tratasen de todos los tipos de artes y oficios, existiendo un taller y una escuela para enseñar «la construcción y uso de toda especie de máquinas é instrumentos, el dibuxo y la geometria descriptiva». Esta institución ejercería un papel importante al encargarse de la formación estatal para lo que remitiría a las capitales de las Prefecturas copia de los dibujos y modelos de maquinaria, publicando también un periódico titulado «Anales de las artes».

A causa de la guerra poco a poco las autoridades francesas organizarán la producción económica para recaudar impuestos para los gastos bélicos. Muestra de ello es el «Decreto por el que se manda que no se pueda ejercer ningun arte, oficio ni profesion sin tomar una patente» de 19 de noviembre de 1810¹¹. A partir del 1 de enero de 1811 no se podía ejercer ningún oficio si no se obtenía la correspondiente licencia oficial. Quien no tuviese la documentación no tendría protección jurídica ante los tribunales responsabilizándose a jueces y escribanos del cumplimiento de la norma. Además de las sanciones económicas se establecía que las patentes eran personales por lo que se trataba de impedir de facto el

8 «Vuestra monarquía es vieja: mi misión se dirige a renovarla; mejoraré vuestras instituciones y os haré gozar de los beneficios de una reforma sin que experimentéis quebrantos, desórdenes y convulsiones». Citado en Jordi SOLÉ TURA y Eliseo AJA, *Constituciones y periodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid: Siglo XXI, 1983, pág. 10.

9 *Decreto por el que se establece la Bolsa de Madrid y el tribunal de Comercio en el hospital del Buen-Suceso, y se manda demoler la Iglesia*, de 14 de noviembre de 1809 y el *Decreto por el qual se destina provisionalmente el convento de San Felipe el Real para la Bolsa y el tribunal de Comercio de Madrid* de 16 de noviembre de 1809, En *Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleon I desde el año de 1808*, Tomo I, Madrid en la Imprenta Real, 1810, págs. 432-434.

10 *Decreto por el que se ordena el establecimiento en Madrid de un Conservatorio de artes y oficios*, en *Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleon I de el año 1810*, Tomo II, Madrid en la Imprenta Real, 1810, págs. 170-173.

11 *Continuación del Tomo II del Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey Nuestro Señor don José Napoleon I del año de 1810*, Madrid en la Imprenta Real, 1811, págs. 257-276.

hecho de que los oficios y talleres pasasen de padres a hijos, habitual en el sistema gremial. En ese mismo sentido se permitía el traslado de una localidad a otra con la misma licencia para romper el localismo gremial.

Se dispuso el sistema de cobro y las autoridades competentes estableciendo las tarifas de las licencias dependiendo de la localidad y el oficio. Primeramente se dispusieron las profesiones que pagarían lo mismo «en todas las provincias, ciudades, villas y lugares del reino» y las cantidades correspondientes, entre las que se encontraban oficios como lavaderos de lana o los dueños de coches, entre otros, y en lo que afecta a la creación artística «Los empresarios de teatros y diversiones públicas, en que se pague á la entrada, el producto que deba tener una representación completa». El resto de profesiones pagarían una tasa en función de la importancia política y administrativa de la localidad donde se ejerciera. Se instituían cinco categorías: Madrid, capitales de Prefectura o de Provincia y puertos de mar autorizados para el comercio con el extranjero, ciudades cabeza de Partido o Subprefecturas, villas y lugares que tuviesen a su cabeza un corregidor, alcalde mayor o juez de primera instancia y el resto de localidades y lugares del reino.

La labor de organización de las diferentes profesiones fue un trabajo ingente de racionalización. La relación de oficios afectados muestra un intento de abarcar toda la producción económica del país y unificar el sistema impositivo. En el caso de Sevilla, capital de Prefectura, para los oficios y profesiones relacionados con la creación, producción y comercialización de productos artísticos se establecen las tasas que pueden observarse en el Anexo I. Para completar esta norma se publicó la *Instrucción para fixar, distribuir y cobrar el derecho de patente establecido por Real Decreto de este día*, disponiendo los procedimientos de aplicación¹². El día 10 de diciembre de 1810 fue la fecha final para que las autoridades locales hicieran la relación de las personas que debían solicitar la licencia debiéndose proceder al pago de la misma en la primera quincena de enero de 1811. Esta norma se acompañó de una serie de documentos reglados para todo el Estado que se imprimirían y numerarían en Madrid, entre los que estaban las licencias, recibos de cobro o libros registros de la recaudación en cada ciudad. Esto tuvo en el contexto bélico consecuencias para la producción y la creación artística desastrosas, como se verá en el caso sevillano.

El otro bando actúa de forma similar en relación a los procesos liberalizadores de carácter económico y productivo lo cual ya ha sido señalado con anterioridad¹³. En el caso de Cádiz los pasos normativos muestran gran influencia francesa y su labor legislativa incidió en aspectos como las medidas liberalizadoras de la economía aunque solo con el apoyo de los diputados liberales y la feroz resistencia de los representantes del absolutismo reacios

12 *Continuación del Tomo II*, págs. 276-286.

13 «...entre los asuntos más destacados del proceso constitucional de 1812 se encuentra que, con los trabajos parlamentarios de las Cortes de Cádiz, se sentaron las bases del mercado interior y, aunque resulte prematura la expresión, de las condiciones de libre competencia en la economía nacional. También de manera coetánea, la Constitución de Bayona y los Reales Decretos de José Bonaparte suponen un impulso en el mismo sentido», Javier GUILLEM CARRAU, «Breves apuntes sobre el liberalismo económico y las nuevas reglas para actuar en los mercados de la Constitución de Cádiz», *Corts: Anuario de Derecho Parlamentario*, nº 26 (2012), pág. 62.

a estos cambios¹⁴. Los legisladores gaditanos son conscientes del profundo significado que estas normas tenían para la transformación de la estructura social y su trascendencia futura valorando que iban dirigidas a la modernización y libertad del país¹⁵.

La Constitución de 1812 se organiza en base a los principios de libertad e igualdad al fomentar la unidad de códigos y fueros, fundamentalmente el civil, el criminal y el mercantil¹⁶. Entre las funciones que se otorga a las Cortes está la de «Promover y fomentar toda especie de industria, y remover los obstáculos que la entorpezcan»¹⁷. Se está planteando un cambio amplio que modifique las estructuras previas o como afirma Guillem Carrau:

En las Cortes de Cádiz se apostó por abandonar las estructuras características del Antiguo Régimen a cambio un modelo liberal que sentara los principios de la libertad de empresa y unas condiciones elementales de competencia. Las tesis liberales de Cádiz propugnaron un cambio en las condiciones de ejercicio de la actividad agraria, la industrial y la comercial establecidas en el Antiguo Régimen¹⁸.

La acción de las cortes fomenta la libre circulación de productos, la supresión de aduanas, la libertad de establecimiento de comercio y empresa y la libre competencia¹⁹. Esto se observa en el Decreto CCLXII, de 8 de junio de 1813, sobre el libre establecimiento de fábricas y ejercicio de cualquier industria útil²⁰. En él se procede a la abolición de los gremios señalado como el «punto de partida para el desarrollo y el progreso de la industria»²¹. Ya en su preámbulo se establecía como objetivo fundamental el «remover las trabas que hasta ahora han entorpecido el progreso de la industria» y se concedió a todos los ciudadanos y extranjeros residentes la libertad para establecer cualquier actividad productiva y fabril sin necesidad de permiso ni licencia, solo cumpliendo los elementos de la sanidad pública. Además se atacó a la base gremial al establecer que «También podrán ejercer

14 Rafael SÁNCHEZ MANTERO, *La Andalucía de Fernando VII*, Sevilla: Caja General de Ahorros de Granada, 2008, pág. 39.

15 Por ejemplo el Conde de Toreno en 1820 defendiendo la labor de las Cortes de Cádiz afirma «¿Cómo creer que a pesar de la Inquisición y del despotismo político, de la mala educación y peor método de estudios, de la dificultad de comunicación, y del aislamiento casi absoluto en que estaba España de las demás naciones de Europa, en el primer cuerpo nacional que se reunió, se echasen las bases de una constitución libre, se decretase la libertad de imprenta, se aboliese la Inquisición, se reformasen los frailes, se disminuyese la influencia del clero, se removiesen las trabas de la industria, de la agricultura, del comercio, y todo esto votado a una mayoría considerabilísima, y en medio de las zozobras y cuidados de una guerra la más desoladora?». José María QUEIPO DE LLANO RUIZ DE SARAVIA, CONDE DE TORENO, *Noticia de los principales sucesos ocurridos en el gobierno de España desde el momento de la insurrección en 1808 hasta la disolución de las Cortes ordinarias en 1814*, Pamplona: Ugoiti Editores, 2011, págs. 16-17.

16 A. TORRES DEL MORAL, *Constitucionalismo*, págs. 41-43.

17 Art. 131.21. *Constitución Política de la Monarquía Española*, Cádiz, en la Imprenta Real, 1812.

18 J. GUILLEM CARRAU, «Breves apuntes», pág. 59.

19 *Ibidem*, pág. 61.

20 *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de febrero de 1813 hasta 14 de setiembre del mismo año, en que terminaron sus sesiones; comprende además el decreto expedido por las Cortes Extraordinarias en 20 del dicho mes*, Cádiz: Imprenta Nacional, 1813, Tomo 4, pág. 86.

21 J. GUILLEM CARRAU, «Breves apuntes», pág. 64.

libremente cualquiera industria ú oficio útil, sin necesidad de exámen, título ó incorporación á los gremios respectivos, cuyas ordenanzas se derogan en esta parte».

Desde comienzos del siglo XVIII se había iniciado un proceso de transformación del papel del gremio iniciándose por su despolitización pero en estas fechas -1812- aún seguían con fuerza mostrando cada vez más «su espíritu de cuerpo cerrado y exclusivista»²². Además, la situación financiera de muchos gremios no era buena sobre todo por las peticiones impositivas de las administraciones lo que llevaría a un paulatino proceso de intervencionismo estatal que restaba sentido al funcionamiento gremial. Por ello, van desapareciendo el control de la calidad del trabajo y del producto, la fijación de precios y el sistema de trabajo organizado rígidamente llegándose a la libertad de contratación²³.

Finalmente, Fraser cita un dato interesante como es que el grupo más numeroso de las personas que se reclutaron militarmente fue el de los artesanos. Él lo explica por la angustia que los oficiales y aprendices tenían por su futuro ya que, conociendo las normativas que se iban aplicando, no existía certeza de poderse convertir en maestros quedando abandonados sin el apoyo y protección que hasta ese momento el gremio había ofrecido²⁴.

GREMIOS Y OFICIOS ARTÍSTICOS EN SEVILLA

Sevilla permaneció relativamente tranquila en lo que respecta al funcionamiento de su tejido productivo mientras fue sede de la Junta Suprema. La ocupación francesa iniciará los cambios al aplicarse las normas aprobadas por el gobierno josefino. En 1814 cuando finalice la guerra el sistema existente en Sevilla se habrá modificado en gran medida en sus bases legales, sociales y de funcionamiento.

La crisis del modelo gremial presenta ejemplos en Sevilla como el del enfrentamiento entre los pintores y los maestros de hacer coches a fines del siglo XVIII²⁵, o el de la discusión sobre la formación técnica del gremio de albañilería y de obra²⁶. Hubo grandes resistencias al cambio tanto a nivel profesional, como institucional por parte de cabildos municipales o catedralicios²⁷. Se ha afirmado que durante la segunda mitad del siglo XVIII se asiste a la sustitución de la tiranía del gremio por la tiranía de la Academia basado en

22 José Antonio YVORRA LIMORTE, «Las Cortes de Cádiz: su proyección social», *Corts: Anuario de Derecho Parlamentario*, n° 26 (2012), pág. 211.

23 Para conocer más profundamente la modificación legislativa del sistema gremial es interesante Antonio Manuel MORAL RONCAL, *Gremios e ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Actas, 1998.

24 Ronald FRASER, *La maldita guerra de España. Historia social de la Guerra de la Independencia. 1808-1814*, Barcelona: Crítica, 2006, págs. 213-214.

25 Álvaro RECIO MIR, «Los Maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia», *Laboratorio de Arte*, n° 18 (2005), págs. 355-369.

26 Francisco OLLERO LOBATO, «La condición social y la formación intelectual de los maestros de obras del barroco: El gremio de albañilería de Sevilla a mediados del siglo XVIII», *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 136-145.

27 Ejemplos de esto son citados en Carlos Francisco NOGALES MÁRQUEZ, «Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo

la justificación de una regeneración del arte²⁸. Aunque la creación sevillana había tenido un comienzo de siglo bastante negativo con la pérdida de algunos de sus miembros por las epidemias que afectaron a la ciudad²⁹, es cierto que instituciones como la Escuela de las Tres Nobles Artes así como los estudios y publicaciones del siglo XVIII como los de Palomino o Ceán estaban provocando un cambio en la consideración social del artista e incluso en su propia valoración próximo a ideas modernas³⁰.

En relación a los oficios gremiales la definición de población activa considera solo las personas empadronadas en la ciudad de las que se conoce su cualificación profesional y que realizan alguna actividad productiva. Así, en Sevilla en 1821 podría haber un total de 22.546 personas dentro del ámbito de la población activa³¹. En torno al 50% de ellos eran artesanos aunque se ve un descenso puesto en relación con el aumento de la mano de obra asalariada y de jornaleros³². Ese descenso se cifra desde un 40% de la población productiva en los siglos XVI y XVII al 20% del siglo XIX. La distribución entre sectores productivos se mantiene a lo largo de los siglos predominando subgrupos dedicados a la alimentación si bien los menos numerosos eran oficios como los del barro, el transporte o los artísticos. Con respecto a estos últimos su número estaba en torno al 10% de la población activa pero su importancia numérica va decreciendo conforme se acerca el siglo XIX³³. La excesiva tendencia al conservadurismo y al mantenimiento de unas tradiciones, como era por ejemplo, la ubicación de los diferentes oficios en lugares determinados de la ciudad, terminan afectando a la capacidad productiva del gremio³⁴.

Sobre el funcionamiento de los gremios de oficios artísticos existe poca información aunque el de plateros está estudiado de forma muy completa³⁵. En 1771 se publican unas ordenanzas para regular el oficio y los gremios de plateros que van a estar vigentes durante el periodo siguiente³⁶. El gremio intenta irse adaptando a los tiempos cambiantes y como ejemplo baste decir que cambia su nombre de Hermandad a Colegio y los cargos

XVIII», *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2012, pág. 1475.

- 28 Cristóbal BELDA y Concepción DE LA PEÑA, «La visión de un mundo en crisis: los Gremios frente a la Academia», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1994, Tomo II, págs. 17-26.
- 29 Entre los fallecidos señalar a José Suárez, Manuel Acosta o Domingo Espinal. Véase José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985, pág. 45.
- 30 A estos efectos véase Marina GACTO SÁNCHEZ, «La identidad del artista español en el siglo XVIII: Hacia la configuración de un modelo ideal», *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2012, págs. 2263-2270.
- 31 A.M. BERNAL RODRÍGUEZ, A. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ y A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Sevilla, de los Gremios*, pág. 50.
- 32 *Ibidem*, pág. 54.
- 33 *Ibidem*, pág. 64.
- 34 *Ibidem*, pág. 67.
- 35 M^a Jesús SANZ, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- 36 Una copia manuscrita de estas ordenanzas se encuentran en el Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS), Sección XIII, Siglo XIX, Tomo 5^o, fols. 141-211.

de veedor pasarán a llamarse cónsules³⁷. Sigue actuando como era habitual con capilla en el convento de San Francisco donde hacían sus actividades: elección de cónsules y cargos, preparación de fiestas patronales, reparto de limosnas, aprobación de maestros, alquiler del cargo de marcador, etc. Sus ingresos eran cuantiosos y provenían de la renta de la marca y de los pesos y pesas de latón, tasas por examen, alquiler de casas propiedad del gremio y el cobro de las multas impuestas a los que no cumplían las ordenanzas del gremio. Uno de los problemas existentes era que algunas personas ejercían el oficio evitando la autoridad de la institución por lo que se establecían denuncias y se imponían multas. En un claro ejemplo de mentalidad preindustrial se buscaban múltiples salidas para ello como situar las tiendas fuera del área marcada por el gremio –Plaza de San Francisco y calles de alrededores–, abrir tienda sin haber realizado el examen de maestro o no pagar la licencia³⁸.

El acceso al gremio Sanz demuestra que se seguía el modelo de la centuria anterior pero que se habían relajado un poco los requisitos de los exámenes tanto en su forma de registro –actas de exámenes o de cabildos– como en la realización de la prueba. Curiosamente señala como primaban en ésta las piezas pequeñas de vajilla o uso personal, muestra clara de que el nivel adquisitivo de la población había bajado en este momento³⁹. Se insiste en el modelo de enseñanza basado en el taller y en los exámenes del gremio para autorizar el paso al siguiente nivel del oficio. Por ello obligan a que todos los aprendices que ingresasen en el gremio a partir de ese momento deben «tener las qualidades que mandan nuestras ordenanzas, se procurara por parte delos Maestros (Si ser puede) que tengan los primeros rudimentos de Dibuxo al tiempo/vtº/ de recibirla, para que en adelante puedan con mas facilidad vencer las dificultades que en el corto tiempo del Aprendizaje ocurre en solo este ramo». A pesar de ello, la Junta gubernativa de la Corte reconoce ya que «en el dia no se carece de Academias, y demás Escuelas adonde se puede aprender» lo cual supone la paulatina pérdida del monopolio formativo en los niveles artesanales.

Cuando las tropas imperiales entren Sevilla el gremio de plateros se verá muy afectado al ser ocupado el convento de San Francisco, por lo cual sus reuniones tuvieron que celebrarse en otros lugares, como la parroquia del Sagrario⁴⁰. La obligación de solicitar una licencia para ejercer el oficio significó un duro golpe a las bases de funcionamiento del gremio. También se les exigió hacer una contribución de 40.000 reales en septiembre de 1810 y, a pesar de su desacuerdo, fue pagada por los plateros y por todos los oficios que dependían de ellos como eran bathojas, tiradores, afinadores y tratantes de oro y plata repartiéndose el impuesto equitativamente a las ganancias de cada uno⁴¹. En 1811 el im-

37 M^a Jesús SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986, págs. 123 y 154.

38 Es interesante notar que en una fecha tan tardía como 1804 el gremio de plateros desde la corte insista en el respeto estricto de lo dispuesto en las ordenanzas de 1771, tal vez, porque se encontraba ante múltiples casos de incumplimiento de las mismas. AMS, Sección XIII, Siglo XIX, Tomo 5º, fols. 209-211.

39 M^a J. SANZ, *El gremio de plateros*, pág. 164.

40 El 9 de junio de 1810 se reunieron allí para tratar sobre la función del patrono del gremio y para conocer las ordenanzas josefinas sobre los permisos para trabajar la plata salvo la de los conventos desamortizados o de bienes confiscados. M^a J. SANZ, *El gremio de plateros*, pág. 166.

41 *Ibidem*.

puesto fue de 30.000 reales y en 1812, que de pago mensual, ascendió en agosto a 6.500 reales⁴². Para afrontar los pagos se fundieron parte de las joyas del gremio para realizar lingotes de plata, incluso sus varas e insignias de plata sustituidas por otras de hojalata⁴³. Todos estos impuestos y la falta de clientela hacen que muchos miembros del gremio soliciten abandonar el ejercicio de la profesión. Sanz informa del número de miembros del gremio, organizado por los diferentes oficios, alcanzaba un total de 94 personas distribuidas entre plateros (72), batihojas (6), tiradores (7), afinadores (5), tratantes de oro y plata (3) y torneros de plata (1). En 1812 el gremio se reunió en la parroquia de Santa Cruz donde había levantado unos retablos para sus imágenes. En 1813 consiguen volver al convento de San Francisco para lo cual tienen que vender lo poco que les quedaba de valor y finalmente el 29 de enero de 1815 acabar la obra de reparación de su capilla y establecerse definitivamente hasta 1837⁴⁴.

Se puede suponer que el resto de gremios sevillanos sufrieron vicisitudes similares a lo largo de este periodo, estando en crisis desde fines del siglo XVIII como el caso del poderoso gremio de carpinteros que fue perdiendo su importancia llegando «a experimentar el lógico agotamiento de su estructura»⁴⁵. No obstante, los gremios muestran una clara resistencia a su desaparición definitiva a pesar de los cambios legislativos y de la tendencia a ir creando una economía de corte precapitalista. Ejemplo de ello es que aún a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se seguirán redactando ordenanzas, conociéndose un total de cinco que existen en el Archivo Municipal de Sevilla. Es el caso, por ejemplo, de las de 1817 y 1831 para el gremio de carpinteros, chamistas y ensambladores, las de 1831 de tiendas y tabernas, o de 1833 para esparteros y cerrajeros⁴⁶. Como ejemplo también significativo debe señalarse como el gremio de herreros en plena ocupación militar de la ciudad en junio de 1812, a pesar de las nuevas normas, exige a las autoridades el cumplimiento de sus ordenanzas gremiales⁴⁷. Por último, el gremio de albañilería es desarticulado por el Ayuntamiento de Sevilla en 1816 impidiendo el ejercicio a todos los examinados por el propio gremio a partir de 1787, fecha de la Resolución Real que imponía la titulación de las academias⁴⁸.

Habría que estudiar cómo afecta negativamente a la producción artística esta situación. En esos momentos es más importante la propia supervivencia que cualquier otra cosa y la

42 Sanz afirma que «si todos los meses se pagó igual la contribución de ese año ascendió a 78000, bastante más que en los años anteriores». Este cálculo es erróneo ya que la ciudad fue liberada en agosto de 1812 así que suponiendo que todos los meses se pagó la contribución –cuestión dudosa– hubiera alcanzado a 52000 reales. M^a J. SANZ, *El gremio de plateros*, pág. 167.

43 *Ibidem*.

44 M^a J. SANZ, *El gremio de plateros*, págs. 168-169.

45 María Mercedes FERNÁNDEZ MARTÍN, «Sobre el gremio de carpinteros de Sevilla en el siglo XVIII: la exclusividad del culto a San José», *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2012, pág. 1125.

46 A.M. BERNAL RODRÍGUEZ, A. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ y A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, *Sevilla, de los Gremios*, pág.84.

47 AMS, Actas Capitulares de 1812, 2^a Escribanía, fol. 135 r.

48 F. OLLERO LOBATO, *Cultura Artística y Arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla: Caja San Fernando, 2004, págs. 191-192.

posible clientela piensa más en conservar su fortuna para poder vivir un futuro incierto. Los artistas y artesanos viven unas condiciones adversas que les impide desarrollar su arte, sea por falta de clientes o incluso por falta de los materiales necesarios. Para el mundo de la azulejería la decadencia se inicia con el cambio de siglo y se acentúa con el conflicto que afecta a la producción por la falta de compradores, de materia prima, como el plomo, o por las normas de libertad de comercio que abren los mercados insulares a los productos británicos⁴⁹.

La ocupación se caracteriza por la penuria y la represión política-social. Las autoridades de ocupación tuvieron la intención de conocer exactamente las posibilidades económicas de la ciudad y la población exacta que habitaba en ella para un eficaz cobro de impuestos. La realización de censos es una constante en la política fiscal napoleónica, tanto para los territorios anexionados como para los estados satélites del Imperio. Ejemplos de ello se pueden ver en lugares tan variados como Renania, Bélgica, los Países Bajos Holandeses o el norte de Italia. Se observa que esta política fiscal favoreció a las élites locales, necesarias para el gobierno y administración del territorio, que en gran medida eran las que realizaron la evaluación de la capacidad impositiva de cada actividad. La consecuencia de estas actuaciones fue el aumento de la presión fiscal que afectó de forma negativa a los grupos sociales productivos⁵⁰.

En Sevilla se realizó un censo con carácter general que fue organizado por el Ayuntamiento ya que «Los capitulares junto con los curas de las distintas parroquias se responsabilizaron de la puesta en marcha de este padrón que sólo había de recoger los nombres de los varones y hembras cabezas de familia “con sola la excepción de las tropas y empleados en el ejército en el servicio activo”, nombrándose por su parte los regidores para cada parroquia»⁵¹. Hay datos parciales sobre aspectos como las fondas existentes o algunos oficios como peluqueros, sastres, barberos, impresores, maestros de coches, médicos, librereros, etc. Este padrón se hizo en pocos días, organizándose la población en parroquias, aunque hasta el momento no se conoce ninguna copia de él. Lo que sí se conoce es otro censo de fecha imprecisa, referido por Moreno Alonso, sobre diversos oficios para el pago de derechos de patente o licencia de trabajo⁵².

En las Actas Capitulares del Archivo Municipal de Sevilla se observa cómo desde 1810 hasta 1812 las autoridades de ocupación pretenden obtener el máximo de ingresos posibles. La historia de la ocupación francesa de Sevilla muestra los intentos municipales por lograr cumplir las exigencias económicas que continuamente se les venían haciendo por parte de las autoridades imperiales. Este afán recaudatorio abarcó todas las facetas de la vida ciudadana, desde los suministros de primera necesidad –carne, trigo, aceite, madera, etc.– hasta el pago efectivo de grandes sumas concretas de dinero. Como ejemplo preciso se puede señalar el mandato que las autoridades francesas hacen pocos días antes de salir

49 Rafael DOMENECH MARTÍNEZ, *El azulejo sevillano (Segunda época hasta la Exposición de 1929)*, Sevilla: Dialpa, 1988, pág. 31.

50 E. CANALES, *La Europa Napoleónica*, págs. 274-279.

51 Manuel MORENO ALONSO, *Sevilla Napoleónica*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, pág. 77.

52 *Ibidem*, págs. 83-85.

de la ciudad por el que se exige una contribución repartida entre los diversos gremios de 1.024.410 reales de vellón⁵³.

Los gremios aún continuaban siendo la más importante forma de organización laboral y social existente en ese período lo que fue utilizado por las autoridades como elemento básico para el cobro de impuestos. A los gremios se les exige una cantidad estable que debían pagar los maestros censados aunque evidentemente estos se quejan y se niegan en muchas ocasiones ya que consideran excesivas las aportaciones requeridas. Además, gran parte de estas personas se encontraban –a causa de la guerra– sin trabajar en su oficio desde hacía muchos años, lo que les llevaba a situaciones de indignancia y no poder cumplir sus obligaciones fiscales.

Con respecto a la incidencia concreta que este periodo tuvo en la actividad gremial de la ciudad se conserva cierta documentación en varios tomos de la Sección VII (Período de la Invasión Francesa) en el Archivo Municipal de Sevilla. Son concretamente 82 peticiones de maestros sevillanos o que residían en Sevilla de diversos oficios que solicitan al Ayuntamiento cesar en el ejercicio de su actividad. Pertenecen a gremios tan dispares como el de la sastrería, plateros, alarifes, carpintería, etc. Estas peticiones ocupan los tres años que duró el gobierno josefino en Sevilla, aun cuando el mayor número pertenece a 1811, lo cual no es extraño ya que es el año de inicio del pago de las patentes en la ciudad aunque es muy probable que falte mucha documentación.

Gracias a estos expedientes se puede conocer la identidad de gran número de artesanos sevillanos así como diferentes datos como el lugar de trabajo, tiempo de ejercicio y otros aspectos para saber quiénes eran las personas que estaban creando las formas artísticas del principio del siglo en Sevilla. Difícilmente se puede creer que todos estos maestros, y aquellos de los que no se conserva la documentación, cerraran los talleres definitivamente. Es muy probable que continuasen los escasos trabajos y encargos que les surgieran de forma clandestina como único recurso para sobrevivir, debatiéndose entre las peticiones francesas y la pobreza. Esta cuestión, en parte, se ve avalada por el breve resurgir del sistema de producción gremial a partir de 1814 lo cual hubiera sido imposible si realmente hubieran desaparecido tantos talleres. Las renunciaciones son un claro intento de evasión fiscal y de eludir el control económico de la administración. En los datos concretos se observa que el mayor número de renunciaciones de oficio corresponde al año 1811 (55) y el resto a 1812 (23), como puede verse en el Anexo II.

La documentación hace referencia a dieciséis oficios diferentes destacando por su número las renunciaciones de los maestros carpinteros (21) seguida por las de gremios relacionados con la arquitectura (11): alarifes, maestros de obras y de albañilería, o la carpintería de lo blanco (11). Todos los documentos argumentan la renuncia por la falta de trabajo, el cierre de talleres y la falta de capacidad económica para afrontar los pagos que se les exigen. En concreto, en el Anexo III se pueden contemplar los datos específicos por cada una de las actividades profesionales que se aluden. Tras la guerra existe preocupación por la conservación del gremio como se ve en la solicitud de los delegados de albañilería sobre el decreto de las Cortes al pensar que su profesión exigía unos conocimientos técnicos por

53 Biblioteca Nacional de España, Sección de Manuscritos, incunables y raros, R. 60014/80.

lo que solicitaron al Ayuntamiento ordenase que su profesión no tuviera que ver con el resto⁵⁴.

Como conclusión, en los años de la Guerra de la Independencia existen datos, documentales y bibliográficos de la actividad de al menos 223 artistas o artesanos operativos en Sevilla como puede observarse en el Anexo iv. La profesión que más prevalece es la relacionada con la construcción (albañiles, alarifes, maestros de obras, etc.) u oficios auxiliares como la carpintería, aunque probablemente los trabajos y encargos estarían en la mayor parte de los casos relacionados con obras de mantenimiento y reparaciones y poco con obras de nuevo cuño, salvo algunas excepciones. Todo este proceso irá creando el germen de parte del futuro sistema industrial y la proletarianización paulatina de los miembros –maestros, oficiales o aprendices– de los gremios.

ANEXO I

Relación de oficios y tasa impositiva según el decreto de 19 de noviembre de 1810

Profesión	Reales de Vellón
Mercaderes de lencería	1.200
Mercaderes de géneros de seda	1.200
Mercaderes de paños o géneros de lana	1.200
Tratantes en cortas de madera	1.200
Tratantes en madera, en corrales o almacenes	1.200
Almacenistas de papel pintado	800
Mercaderes en ferretería o de otros metales	800
Mercaderes de joyería	800
Tiendas de modistas	800
Mercaderes de cristal y vidrio	600
Mercaderes de loza fina	600
Mercaderes de pieles y curtidos	600
Mercaderes de sombreros	600
Mercaderes de papel	600
Almacenistas de muebles o espejería	440
Fabricantes de lienzo con más de un telar	440

54 AMS, Actas Capitulares de 1814, 1ª Escribanía, fol. 171 r.

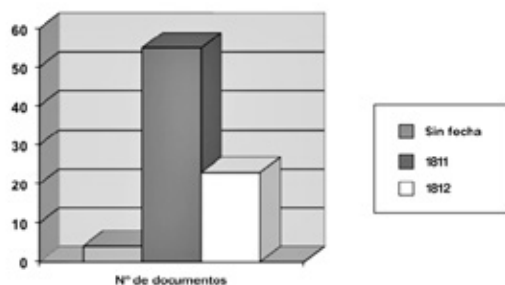
Profesión	Reales de Vellón
Fabricantes de papel pintado	440
Fabricantes de muselinas, indianas, lienzos pintados y géneros de algodón, con más de un telar	440
Fabricantes de porcelana y loza fina	440
Fabricantes de paños con más de un telar	440
Fabricantes de papel	440
Fabricantes de sombreros	440
Fabricantes de tejidos de seda con más de un telar	440
Fabricantes de mantas y colchas, con más de un telar	440
Maestros de coches	440
Mercaderes de libros	440
Perfumadores	440
Tapiceros	440
Arquitectos y maestros de obras	320
Bordadores	320
Cereros	320
Constructores de bajeles	320
Diamantistas orífices y plateros	320
Doradores de mate	320
Fabricantes de cal, yeso, ladrillo y teja y cualquier loza basta o alfarero	320
Fabricantes de velas de sebo	320
Guarnicioneros o talabarteros	320
Impresores	320
Roperos de nuevo	320
Tiradores de oro	320
Batihojeros	240
Encajistas	240
Fabricantes de corambres y boteros	240
Fabricantes de instrumentos de música, física, náutica, etc.	240
Fabricantes de mantas y colchas con un solo telar	240
Maestros tejedores de paños con un solo telar	240
Sastres	240
Tejedores de seda, paños, medias y lienzos con un solo telar	240
Tratantes en cuadros o estampas con tienda	240
Alarifes	160
Albañiles, soladores y revocadores	160
Carpinteros	160

Profesión	Reales de Vellón
Ebanistas y ensambladores	160
Estañeros	160
Fabricantes en concha y marfil	160
Fabricantes de cristales y vidrios	160
Herreros de grueso	160
Herreros de menudo	160
Lapidarios	160
Marmolistas	160
Maestros canteros	160
Hojalateros y vidrieros	160
Olleros o mercaderes de loza ordinaria o vidriado	160
Relojeros	160
Tintoreros	160
Zapateros o maestros de obra prima	120
Abaniqueros	80
Afinadores de instrumentos	80
Bastero	80
Broncista y latonero	80
Cesteros	80
Cordoneros y botoneros	80
Doradores a fuego	80
Encuadernadores de libros	80
Espaderos	80
Estereros	80
Estereros de palma y junco	80
Impresores de estampas	80
Maestros de lengua, dibujo, baile, esgrima, equitación y cualquier enseñanza excepto la de primeras letras	80
Pasamaneros	80
Tallistas	80
Torneros	80
Tratantes de libros viejos en puestos	80

ANEXO II

Renuncias de maestros gremiales en Sevilla durante la Guerra de la Independencia

Año	Nº de documentos
Sin fecha	4
1811	55
1812	23



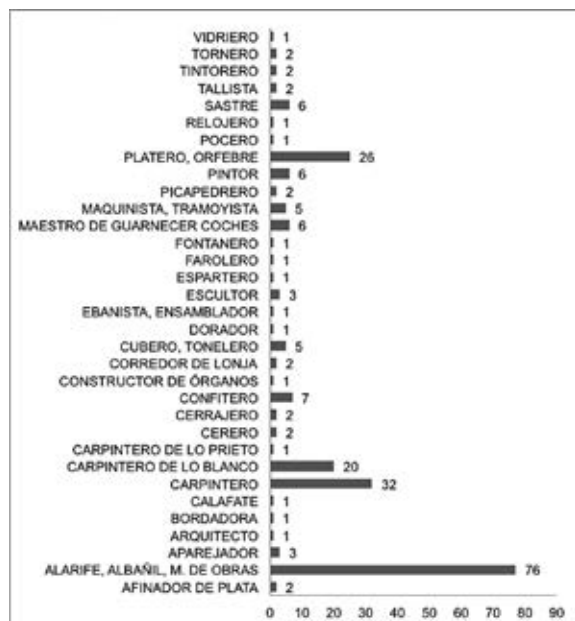
ANEXO III

Número de renunciaciones por oficio en Sevilla durante la Guerra de la Independencia

Oficio	Nº de documentos
Alarife	5
Albañilería	4
Carpintero	21
Carpintero de lo blanco	11
Carpintero de lo prieto	1
Cerero	1
Coches	5
Confitero	6
Corredor de Lonja	2
Cubero-Tonelero	6
Ebanista-Ensamblador	1
Obras	2
Platero	7
Sastre	6
Tintorero	2
Tirador de oro	1
Tornero	1

ANEXO IV

Artesanos y artistas operativos en Sevilla durante la Guerra de la Independencia



CARPINTEROS, TALLISTAS Y DORADORES: LOS OFICIOS DE LA ENMARCACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX (1818-1835)¹

SILVIA CASTILLO ÁLVAREZ

RESUMEN

Con la creación en 1818 del Real Museo de Pinturas, actual Museo del Prado, surgió la necesidad de dotar a las numerosas pinturas que en él se expondrían de marcos apropiados para una institución de fundación real. En esta labor participaron artífices procedentes de los Reales Talleres de Ebanistería, muchos de ellos formados en el obrador del Palacio Real. Este artículo pretende analizar las características de los oficios relacionados con la enmarcación, con una larga tradición en la corte, en el contexto específico del Museo y de sus primeras décadas de historia.

PALABRAS CLAVE:

Fabricación de marcos, carpinteros, tallistas, doradores, Museo del Prado.

ABSTRACT

With the creation of the Royal Museum of Paintings in 1818, now Museo del Prado, emerged the necessity to provide the numerous paintings that would be on display in it with appropriate frames for an institution founded by the royalty. A number of craftsmen of the Royal Workshop of Woodwork, most of them trained in the Royal Palace, were involved in this work. This article aims to analyze the characteristics of the trades related to framing, with a long tradition in the court, in the specific context of the museum and its first decades of history.

KEYWORDS

Production of frames, carpenters, carvers, gilders, Museo del Prado.

1 Agradezco a Leticia Ruiz Gómez, M^a Teresa Cruz Yábar y Pedro J. Martínez Plaza sus aportaciones a este estudio.

«El citado marco tiene cuarenta y ocho pies en cuadro y lleva dos ordenes de adornos, el uno tallado de huevos y el otro, que es mas pequeño, lleva talladas unas ojas picadas, trabajado con el mayor esmero y primor que pide el arte (...)»².

La creación en 1818 del Real Museo de Pinturas, actual Museo del Prado, supuso entre otras cosas la participación de numerosos artífices procedentes de los Talleres Reales en una importante campaña de enmarcación de las obras destinadas a la pinacoteca³, que abrió sus puertas al público el 19 de noviembre de 1819. Esta empresa, que comenzó algunos años antes de la apertura de la institución y que se extendió seguramente hasta finales del siglo XIX⁴, conllevó la instalación de un taller de carpintería y dorado en el Museo y significó la continuación de una labor, la producción de marcos para obras de las Colecciones Reales, que contaba con una larga tradición en el ámbito de la corte española.

LOS OFICIOS DEL MARCO EN LA CORTE: ANTECEDENTES

La fabricación de un marco reviste una gran complejidad, y sin embargo es uno de los procesos creativos que menor atención ha recibido desde el punto de vista histórico. En la construcción, el montaje y la decoración de una moldura participan artífices pertenecientes a oficios relacionados con el trabajo de la madera –fundamentalmente carpinteros, ensambladores y tallistas– y con el embellecimiento de la misma –pintores y doradores–, tareas para las que se requiere una preparación específica.

La formación de estos artesanos y las condiciones de su aprendizaje, con ciertas diferencias según la región de que se trate, estuvieron reguladas en España desde fechas tempranas, aunque no fue hasta el siglo XVII cuando los oficios vinculados a la labra y al ornato de la madera alcanzaron un mayor reconocimiento, especialmente en lo relativo al mobiliario y a los objetos decorativos⁵. En lo que a la construcción de marcos se refie-

2 Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados (Rei), Fernando VII (RF7), caja 400, exp. 24, cuenta de 11 de agosto de 1821.

3 Dicha campaña ha sido estudiada por la autora en Silvia CASTILLO ÁLVAREZ, «Marcos, muebles y maderas: obras de carpintería, ebanistería y enmarcado en el Museo del Prado (1818-1838)», *Boletín del Museo del Prado*, 52, t. 33 (2015), (en prensa), sobre los trabajos que se realizaron en el Museo en el contexto de las reformas impulsadas por los cuatro primeros directores de la pinacoteca.

4 La producción de marcos fue constante a lo largo de todo el siglo XIX, si bien existieron periodos más prolíficos que otros. El encargo de molduras a los talleres del Palacio Real fue una práctica habitual al menos hasta 1850, descendiendo a partir de esa fecha debido, entre otras causas, a las dificultades económicas. En las últimas décadas del siglo la fabricación de marcos se incrementó, aunque esta dejó de estar ligada a la actividad de los Talleres Reales para vincularse a la de casas de enmarcación privadas. Para estos últimos años, véase Tomás LADRERO CABALLERO, «Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX», *Librosdelacorte.es*, 10 (2015), págs. 7-29.

5 En lo que respecta a la realización de retablos, la importancia de este oficio se remonta a la época medieval. Sobre el gremio de carpinteros véase M^a Paz AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España. Siglos XVI y*

re, las noticias en este sentido son bastante escasas. Según se desprende del análisis de la documentación de la época, en su fabricación intervenían por igual ensambladores, entalladores y carpinteros, sin que su realización fuera competencia exclusiva de ninguno de estos oficios. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII la ejecución de un marco era un requisito habitual para aprobar el examen de maestro en el gremio de carpinteros y, según algunos especialistas, existían, de hecho, algunos artesanos especializados en la producción de estas piezas⁶, lo que indica que eran tenidas en cierta consideración.

En el ámbito cortesano, la participación de ebanistas y doradores pertenecientes a los Talleres Reales está documentada desde la época de los Austrias, vinculada a la creación, el amueblamiento y la decoración de los Sitios Reales⁷. Desde fechas tempranas existió en la corte una tendencia a cuidar la disposición de las obras en los palacios y a prestar atención a su efecto ornamental, lo que conllevó, entre otras cosas, la creación de un modelo de marco distinto para los cuadros de cada residencia real con el fin de lograr un equilibrio en la exhibición de las colecciones de pintura⁸. Este deseo de homogeneidad decorativa se mantuvo a lo largo de los reinados de Felipe IV y Carlos II y continuó en época de Felipe V, si bien con este último se produjo un notable cambio de gusto en este sentido.

Tras el incendio del alcázar de Madrid en 1734, el primer Borbón inició una campaña de cambio de marcos que afectó a todas las residencias reales y que fue especialmente relevante en el palacio de La Granja de San Ildefonso. Este proyecto supuso la sustitución de las molduras de tradición española –en su mayor parte, de color negro y decoradas con tarjetas en las esquinas– por marcos dorados, más en sintonía con el gusto francés⁹. En estos trabajos participaron carpinteros, ebanistas y doradores, pero también arquitectos, pintores y dibujantes, lo que pone de manifiesto la diversidad de oficios que intervenían en la fabricación de marcos también en el contexto cortesano.

Ya en tiempos de Carlos III se crearon en el Palacio Real Nuevo los Reales Talleres de Ebanistería, fundados en 1764, que proveían a los distintos palacios de piezas de la calidad y la riqueza artística que dichas residencias requerían¹⁰. Es de suponer que, en lo que res-

XVII, Madrid: Antiquaria, 1993, cap. II, págs. 37-68; Ángel LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. Oficios de la madera, textil y piel*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1989, págs. 248-557; y Juan Carlos ZOFÍO LLORENTE, «Reproducción social y artesanos. Sastrés, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII», *Hispania: Revista española de historia*, 71, vol. 237 (2011), págs. 87-120. Para el gremio de doradores véase Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «Los Maestros Doradores madrileños y sus ordenanzas», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24 (1987), págs. 239-251, y del mismo autor, «Los doradores y espaderos de Madrid y Valladolid: pleitos y ordenanzas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 71 (2005), págs. 301-312.

6 María Pía TIMÓN TIEMBLO, *El marco en España. Del mundo romano al inicio del Modernismo*, Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pág. 34.

7 Diego BLANCA ROBAS, Ángel ATERIDO y José Juan PÉREZ PRECIADO, «Los marcos de las pinturas de La Granja de San Ildefonso», en Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, dirs., *Colecciones de pinturas de Felipe IV e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, vol. 1, pág. 370.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*, págs. 373 y ss.

10 Sobre el Taller de Ebanistas del Palacio Real Nuevo, véanse fundamentalmente Julia María ECHALECU, «Los Talleres Reales de ebanistería, bronce y bordados», *Archivo Español de Arte*, 111, t. 128

pecta a la producción de marcos, este taller mantendría a lo largo de los años siguientes una intensa actividad, pues la necesidad de molduras era continua, y que en esta labor participarían el mismo tipo de artífices que en los años precedentes.

La idea de reivindicar como propia una colección a través de la elección de un tipo de marco concreto para la exhibición de las obras integrantes de la misma fue una constante desde los tiempos de Felipe V y aparece vinculada al concepto de identidad dinástica, especialmente aplicable a los Borbones en lo relativo a la decoración interior de los palacios¹¹. Si durante el reinado de Carlos III fue habitual el uso de molduras de estilo rococó, en ocasiones realizadas en marquetería de maderas finas con aplicaciones de bronce¹², el advenimiento de Carlos IV al trono conllevó la llegada a España de un gusto predominantemente neoclásico, que en el caso de los marcos alcanzaría su máximo exponente en el modelo de moldura con perfil a lo *Salvator Rosa* conocida como «marco Mengs», de tradición italiana¹³.

Todo lo anterior cristalizó durante el reinado de Fernando VII con la creación del Real Museo de Pinturas, en el que, al tiempo que se continuó con la tradición de fabricar marcos iniciada en los siglos anteriores, se hizo especialmente evidente la importancia del trabajo de los artífices encargados de la ejecución y la decoración de estas piezas para el éxito del proyecto promovido por el monarca. La labor de estos artesanos en la pinacoteca supuso al mismo tiempo una renovación artística, pues el tipo de marcos encargados y la forma de realizarlos experimentaron un lógico proceso de adaptación a las necesidades expositivas de un museo, diferentes de las de una residencia real.

(1955), págs. 243-259; Juan José JUNQUERA Y MATO, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid: Organización Sala Editorial, 1979, págs. 59-64; Juan José JUNQUERA Y MATO, «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», en Isabel Gisbert Marco, coord., *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990, pág. 151; Ángel LÓPEZ CASTÁN, «Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la UAM*, 4 (1992), pág. 259; y Ángel LÓPEZ CASTÁN, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (I)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, 16 (2004), págs. 139 y ss.

- 11 Entre otros estudios sobre este tema, destacan: José Luis SANCHO GASPAS, «Francisco Sabatini y el clasicismo en la decoración interior de los palacios reales durante los reinados de Carlos III y Carlos IV», en AA. VV., *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: Alpuerto, 1993, págs. 263-273; J. J. JUNQUERA Y MATO, *La decoración*; o José Luis SANCHO GASPAS y Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, Madrid: Patrimonio Nacional-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- 12 Por ejemplo, los marcos de los espejos del famoso Salón Gasparini. Véase María Luisa BARRENO SEVILLANO, «Salón Gasparini o pieza de la Parada. Palacio de Oriente», *Reales Sitios*, 43 (1975), págs. 61-72.
- 13 El marco con perfil a lo *Salvator Rosa* o *Carlo Maratta*, que engloba al modelo referido, fue utilizado en Roma desde 1680 hasta la década de 1760, de ahí que se le conozca como «moldura a la romana». Sobre su evolución, véase Robert MITCHELL y Lynn ROBERTS, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*, Londres: Paul Mitchell Ltd, 2008, págs. 261-291.

EL PRIMER TALLER DE MARCOS DEL MUSEO DEL PRADO

Durante la gestión de los tres primeros directores del Real Museo –José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein, x marqués de Santa Cruz (1817-1820); Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alonso Pimentel, príncipe de Anglona (1820-1823), y José Idiáquez Carvajal, marqués de Ariza (1823-1826)– se llevaron a cabo múltiples reformas en el edificio proyectado por el arquitecto Juan de Villanueva, así como numerosos trabajos de enmarcación de obras, que alcanzarían un mayor desarrollo bajo la dirección de José Rafael Fadrique Fernández de Híjar, XIII duque de Híjar (1826-1838)¹⁴.

Las primeras noticias que conocemos sobre la intervención de los artífices procedentes de los Talleres Reales en las obras de carpintería y enmarcación del Real Museo datan del año anterior a la inauguración de la institución, y se refieren especialmente a los oficios de carpintero y dorador. La llegada de los primeros cuadros a la pinacoteca el 27 de julio de 1818¹⁵ puso de manifiesto la necesidad de restaurar muchos de ellos¹⁶, pues tanto las pinturas como los marcos ingresaban a menudo en mal estado de conservación. Para hacer frente a esta labor se instaló en el Museo un taller de carpintería y enmarcación de obras que debió de entrar en funcionamiento al inicio de su andadura, sin que hayamos podido determinar la fecha exacta de su creación.

En dicho taller, compuesto por tres salas y ubicado en la planta baja del edificio¹⁷, además de los restauradores de pintura –que desde 1827 contaron con un espacio propio de nueva planta, perfectamente reglamentado¹⁸–, trabajaban los carpinteros, que se ocupaban, entre otras labores naturales de su oficio, del arreglo y la compostura de las molduras antiguas trasladadas desde los Sitios Reales para guarnecer las obras¹⁹. A tenor de la documentación, este taller de carpintería evolucionó con el tiempo, creciendo en dimensiones y en organización a nivel espacial²⁰.

14 Véase nota 3.

15 Mariano de MADRAZO, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid: C. Bermejo, 1945, pág. 94.

16 Sobre este asunto véase Leticia RUIZ GÓMEZ, «Restauración en el Museo del Prado», *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, t. 5, págs. 1836 y ss.

17 En los primeros años del Museo, el taller de carpintería se ubicaba en el llamado «Salón Bajo». AGP, Administración General (en adelante AG), leg. 458, varias cuentas.

18 Según la documentación, durante estos primeros años los artífices de ambos oficios compartieron espacio, algo lógico si tenemos en cuenta que debían trabajar de forma paralela y con rapidez con el fin de abrir las salas al público lo antes posible. Sobre el taller de restauración y su evolución, véase L. RUIZ GÓMEZ, «Restauración», págs. 1837 y ss.

19 En la documentación de la época son frecuentes los pagos «por bramante y papel para impapelar marcos dorados», por lo que suponemos que estos se llevaban desde las residencias reales al Museo protegidos con algún tipo de embalaje. AGP, AG, Cuentas del Real Museo de Pintura (en adelante CRMP), leg. 6.751, 31 de julio de 1820.

20 Por ejemplo sabemos que en 1834, el taller estaba formado por el obrador propiamente dicho, un almacén de madera y otro espacio destinado a las herramientas y los materiales, que eran cuidadosamente inventariados. Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), caja 361, leg. 11.201, exp. 8, 24 de mayo.

Otra de las tareas fundamentales de estos artesanos era construir marcos nuevos y colocarlos en las pinturas que lo requerían, labor que, según algunos autores, se realizaba en el mismo taller de carpintería²¹. El dorado de las molduras, sin embargo, no solía llevarse a cabo en este espacio, sino que, como veremos más adelante, era más frecuente que se efectuara en el propio obrador del dorador, probablemente por el cuidado y la atención que requería este delicado trabajo.

Desde el punto de vista profesional, el taller de maderas del Real Museo contó desde el principio con una estructura jerárquica y una organización similares a las de los Talleres de Palacio, pues, al fin y al cabo, la pinacoteca no dejaba de ser una fundación real vinculada a la corona. Sin embargo cabe destacar que, al igual que ocurrió desde muy pronto con los restauradores, los artífices vinculados a la enmarcación de pinturas contaron con cierta autonomía respecto al obrador real. Aunque seguían dependiendo económicamente de la Tesorería de Palacio –pues además seguían trabajando para otros Reales Sitios–, desde el principio se constituyeron en un colectivo con entidad propia dentro del Museo.

En las tareas relacionadas con la fabricación y el arreglo de marcos que se acometieron en los momentos iniciales de la institución intervenía un número variable de artífices en función del volumen de trabajo, siendo habitual que participaran uno o dos oficiales asistidos por uno o dos ayudantes, siempre dirigidos por un maestro. En algunas ocasiones, los profesionales de la madera contaban con la colaboración de maestros de otros oficios relacionados con el trabajo de este material, como los cerrajeros²².

En cuanto a la transmisión de los conocimientos propios de su profesión, el proceso formativo de los artífices del Real Museo no presenta muchas diferencias con respecto al sistema de aprendizaje propio de los talleres ajenos a la corte. En líneas generales, las funciones propias de cada oficio y la forma de ejecutarlas se transmitían directamente de maestro a oficiales y aprendices, aunque en los Talleres Reales también trabajaban artesanos que habían adquirido sus conocimientos fuera del Palacio Real, y que, por tanto, ingresaban ya en este con el grado de maestro. Como veremos más adelante, destaca la presencia de una mujer ocupando un puesto de responsabilidad en las obras de carpintería de la pinacoteca, lo que pone de manifiesto que en el Real Museo de Pinturas se conservó el carácter hereditario que tenían este tipo de profesiones desde la Edad Media²³.

Carpinteros

El oficio de carpintero es uno de los que con más frecuencia aparece en las cuentas correspondientes a las obras realizadas en el Real Museo en la época inicial de la institución,

21 Antonio RUMEU DE ARMAS, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid: Instituto de España, 1980, pág. 125.

22 Sirva como ejemplo el caso de Antonio López, maestro cerrajero de la Real Casa, quien realizó varias piezas metálicas para colocarlas bajo los marcos más pesados, a modo de durmientes. AGP, AG, Cuentas Particulares (en adelante CP), leg. 5.220, exp. 3, 24 de noviembre de 1819.

23 Rocío BRUQUETAS GALÁN, «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en AA. VV., *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, pág. 20.

puesto que en esos momentos –y también a lo largo de los años siguientes, con las sucesivas remodelaciones de salas emprendidas por los diferentes directores– se realizaron muchos trabajos de carpintería en el interior del edificio para adecuar la estructura interna de este a las necesidades expositivas²⁴.

Durante los primeros años de vida de la pinacoteca, el artífice que estuvo al mando de la mayor parte de estas tareas fue Vicente Rosón, maestro carpintero de la Real Casa desde julio de 1815, fecha en la que ocupó el puesto de su maestro, Antonio García, que había presentado su dimisión unos meses antes²⁵. La documentación de la época se refiere a él siempre como «carpintero», nomenclatura que desde el siglo XVIII se reservaba al oficio relativo al trabajo de las maderas macizas frente al término «ebanista», relativo a los artífices especializados en el embellecimiento de las maderas finas chapeadas²⁶.

Formado en el taller del Palacio Real, Vicente Rosón comenzó a trabajar en el Real Museo a finales de 1818, unos meses después de la llegada de los primeros cuadros, y permaneció vinculado al mismo hasta su muerte en 1829. El 13 de octubre de 1816, el maestro había solicitado a Fernando VII que le concediera los honores correspondientes al cargo de Ayuda de Guardamuebles «como los disfrutaban los vidrieros, cerrajeros y otros artistas de la R^l Casa». Sin embargo, el veedor general de Palacio consideró insuficientes los méritos del carpintero para disfrutar de dicha plaza por lo reciente de su nombramiento, por lo que emitió un informe negativo y el monarca no accedió al ruego del artífice²⁷. Es posible que la posterior designación de Rosón como maestro de las obras de carpintería del Real Museo fuera una manera de compensarle, situándole al frente de un proyecto muy apreciado por el rey.

Entre las tareas que el maestro carpintero tuvo encomendadas se encuentran las siguientes: la fabricación de bastidores para las pinturas que se restauraron durante los primeros años de andadura de la institución, labor que realizó fundamentalmente entre 1818 y 1821²⁸; la compra de materiales de carpintería; la ejecución de distintos trabajos propios

24 Para más información sobre este asunto remitimos a nuestro artículo (véase nota 3), así como a la bibliografía más relevante en este aspecto: M. de MADRAZO, *Historia*; Pedro MOLEÓN GAVILANES, *El Museo del Prado: biografía del edificio*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011; y para las remodelaciones del inmueble motivadas por la colocación de las pinturas, a José Manuel MATILLA y Javier PORTÚS, «Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1820», en José Manuel Matilla y Javier Portús, eds., *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1820)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, págs. 15-124.

25 El maestro superó en méritos a otros maestros carpinteros como Julián García Páramo, Francisco Ardura, Antonio Noriega o Julián Olmeda; al aparejador de carpintero Andrés Díaz; al maestro carpintero y ebanista Nemesio del Río, o al maestro puertaventanero Pantaleón Cid. AGP, Personal (en adelante Per), caja 922, exp. 16.

26 A. LÓPEZ CASTÁN, «La ebanistería», pág. 129. Sobre la problemática en torno a la nomenclatura, véase, además de este estudio, el de J. C. ZOFÍO LLORENTE, «Reproducción», pág. 113.

27 Probablemente Rosón consideró que era merecedor de dicho honor por ser el aparejador de carpintería y el oficial más antiguo del taller de la Real Casa, ya que llevaba «más de dieciséis años trabajando» en el Palacio Real. AGP, Per, caja 922, exp. 16.

28 Se conservan numerosas cuentas de estos años que corresponden principalmente a la construcción de bastidores para pinturas de la escuela española, que ocuparía las tres primeras salas que se habilitaron en el Museo. AGP, AG, CP, leg. 5.220, exps. 4 y 5 (copia del anterior).

de su oficio –como la construcción de andamios para restaurar cuadros, la apertura de puertas en las salas que se iban inaugurando o la fabricación de soportes para colocar cortinas en las ventanas– y, por supuesto, el arreglo, la adaptación y el montaje de marcos en las pinturas.

Vicente Rosón actuaba como jefe del taller, asumiendo la responsabilidad de las tareas, supervisando el trabajo diario y llevando un estricto control de los materiales empleados y de su precio, pues debía informar de todo ello mensualmente al director del Museo²⁹. Las primeras cuentas emitidas por el maestro son poco explícitas sobre la forma de ejecutar los trabajos. En las facturas correspondientes a la construcción de bastidores, por ejemplo, Rosón se limita a enumerar las piezas que se realizaban en el taller, haciendo una descripción de las mismas y detallando sus medidas y precios, pero sin especificar cuántos artífices le ayudaban o su categoría profesional. A partir de 1819, sin embargo, el maestro continúa aportando una relación de los trabajos realizados, pero incluye también los jornales de los artífices que intervienen en esas tareas y el coste de los materiales empleados en su ejecución³⁰.

Por lo general, para el desempeño de sus funciones Rosón contaba con la ayuda de uno o dos oficiales, que solían cobrar un jornal de 18 reales de vellón³¹, independientemente de las tareas que realizaran. A estos artífices, por ejemplo, se les pagaba lo mismo por construir un bastidor que por «arreglar y achicar con piezas los rebajos de los marcos»³². En algunas ocasiones, los oficiales requerían la participación de uno o varios ayudantes, cuyo salario, según revelan las cuentas, variaba entre 4, 8, 9 y 12 reales de vellón diarios, probablemente en función de la antigüedad o el nivel de los artífices dentro de su correspondiente categoría profesional³³.

Si bien en la documentación de los momentos iniciales no figuran los nombres de los oficiales que trabajan para Vicente Rosón, a partir de 1822 algunos de ellos acusan recibo del salario correspondiente a su trabajo, informando además brevemente de los materiales empleados en su labor. Así, a lo largo de los años siguientes aparecen en repetidas

29 Muchas de las facturas de este periodo llevan el visto bueno del entonces director del Museo, el marqués de Santa Cruz, quien suponemos que tras haberlas revisado las enviaría a Luis Veldrof, conserje y aposentador del Palacio Real, encargado durante estos años de supervisar el traslado de los cuadros y el acondicionamiento del edificio.

30 Por ejemplo: «Cuenta que doy yo, Vicente Roson, Mro Carpintero de la R¹ Casa, de los vastidores, todos con cuñas de aya, para apretar, jornales y demás que se ha executado en el mes de Septiembre de este año para las pinturas que están componiendo los Ayudantes de Dn Vicente Lopez en el Salon del Museo, y es como sigue (...) Primte un vastidor para una pintura qe representa una Sra con tontillo, y su medida 7 ½ pies de alto por 6 de ancho de tablón, vale 89 Rs. Vn. (...) Yd por quarenta y seis jornales de dos oficiales qe han estado achicando marcos, y componiendo vastidores, colgando pinturas y echando piezas, a 18 rs. jornal, 828 Rs. Vn. (...) Yd madera gastada en piezas pa achicar los rebajos de los marcos, tres tabloncillos de Soria de 14 ps y uno de 9 ps, importa 94 Rs. Vn.». AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 4, 30 de septiembre de 1819.

31 *Ibidem*, cuenta de marzo de 1819.

32 *Ibidem*, cuenta de julio de 1819.

33 AGP, AG, CP, leg. 5.220, exs. 4 y 5, cuentas de 1819 a 1821. Sobre el salario de este colectivo desde mediados del siglo XVIII, véase A. LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios*, págs. 432 y ss.

ocasiones los nombres de Francisco González³⁴, Martín Fernández³⁵, Cayetano Oganda³⁶, Diego Casado³⁷ y Agustín Díez³⁸. En la relación de gastos de material que estos aportaban se incluían elementos de todo tipo, como tablas de madera –normalmente, «de Soria» o «de Balsaín»–, cola, alfileres, y «clavazón de todas las clases», con un importe mensual que oscilaba entre los 70 y los 300 reales de vellón.

Aunque en las cuentas de esos años no se hace referencia al lugar en el que se llevaban a cabo los trabajos de carpintería, parece lógico pensar que las labores menores se ejecutarían en el taller al que ya hemos hecho referencia, mientras que las obras relacionadas con la estructura del edificio –remodelaciones de paredes o apertura de puertas y ventanas– se llevarían a cabo en las mismas salas del Museo. En líneas generales, los marcos se fabricaban en dicho taller, aunque tenemos constancia de que en algunos casos puntuales, Vicente Rosón trabajaba en su propio obrador, probablemente por falta de tiempo o de espacio³⁹.

A mediados de 1829 se produjo un hecho relevante que introduciría una novedad en la configuración de los oficios del Real Museo de Pinturas. El 4 de mayo fallecía Vicente Rosón a los cincuenta y nueve años de edad⁴⁰, después de más de una década al mando de las obras de carpintería de la institución y muchos más años como artífice de la Real Casa. Tal y como especificó en su testamento⁴¹, la heredera de sus bienes y de los trabajos que ya tenía comenzados fue su esposa María Jiménez, maestra carpintera del taller real⁴², quien prestó sus servicios en la pinacoteca entre julio de 1829 y noviembre de 1834⁴³.

La presencia de una mujer al frente del resto de oficiales y ayudantes del oficio no era ni mucho menos una circunstancia extraña. En el ámbito popular, la participación de la mujer en profesiones artísticas fue muy frecuente en España entre los siglos XVI y XVIII. Cuando enviudaba, y especialmente si no tenía descendencia, la esposa se hacía cargo del taller como maestra, ocupándose del control de los gastos y de la manutención de oficiales, ayudantes y aprendices⁴⁴. Esta intervención femenina en diversas profesiones artísticas también era habitual en el contexto cortesano. En una carta dirigida a Fernando VII el 4

34 AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 5, cuenta del oficial Francisco González, 30 de septiembre de 1822.

35 *Ibidem*, cuenta de diciembre de 1824.

36 *Ibidem*.

37 AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 1, 30 de junio de 1826.

38 *Ibidem*, diversas cuentas entre 1826 y 1828, y en el exp. 2, cuentas de 1829.

39 En una cuenta fechada en mayo de 1821, por ejemplo, refiriéndose a unas molduras ejecutadas en ese periodo, el maestro informa de que «los marcos los había hecho [Rosón] en su casa» (AGP, AG, CP, leg. 5.220, exp. 5), donde también había fabricado «un carro para trasladar las pinturas de una parte a otra» (*Ibidem*, cuenta de noviembre de 1821).

40 AGP, Per, caja 922, exp. 16, certificado de defunción de Vicente Rosón, Madrid, 11 de mayo de 1829.

41 El maestro había otorgado testamento el 1 de septiembre de 1826. *Ibidem*, 9 de mayo de 1829.

42 AGP, Per, caja 593, exp. 47.

43 La última cuenta que hemos hallado relativa a trabajos en el Museo está fechada en noviembre de ese año. AGP, AG, CP, leg. 5.222, exp. 2.

44 Guadalupe RAMOS DE CASTRO, «La presencia de la mujer en los oficios artísticos», en AA. VV., *La mujer en el arte español*, Madrid: Alpuerto, 1997, págs. 169-178.

de mayo de 1829, la propia María Jiménez solicita al monarca que le permita continuar las obras comenzadas por su difunto marido «a fin de que no le sea tan aflictiva su viudez»⁴⁵, y aclara que se atreve a pedir dicho favor «atendida la práctica observada con las viudas de artistas de la Real Casa», lo que indica que esta forma de proceder era usual entre los oficios de los talleres del Palacio Real⁴⁶.

María Jiménez es la única mujer de la que hemos hallado noticia trabajando en el Real Museo en esa época, aunque es posible que hubiera otras en su misma situación. A su cargo estuvieron los oficiales Agustín Díez y Francisco González, que ya habían trabajado para Rosón, y los también oficiales José Muñoz⁴⁷, Manuel Navarro⁴⁸, Mariano Zornoza y Juan García⁴⁹, si bien estos tres últimos aparecen mencionados con menor frecuencia que los anteriores.

Los trabajos de carpintería que se ejecutaron en la pinacoteca con María Jiménez al frente del taller prosiguieron en las mismas condiciones que con Rosón. Las cuentas de estos años muestran un aumento significativo de la fabricación de marcos, sobre los que cada vez aparece más información⁵⁰, lo que indica que la producción de estas piezas iba siendo cada vez más especializada. Este incremento se deja notar también en el número de oficiales que intervenían en estas tareas –en algunos meses, hasta cuatro–, así como en la jornada laboral, más larga que en el periodo anterior⁵¹.

Tallistas

A pesar de la tradicional importancia de su oficio para la elaboración de las decoraciones talladas de los marcos, los tallistas no ocuparon un lugar demasiado relevante en el Real Museo durante el primer tercio del siglo XIX, al menos en comparación con los carpinteros. Las noticias sobre este colectivo en las cuentas de la época son bastante escasas, aunque ello se explica por el reducido número de marcos tallados que se fabricaron en esos años iniciales.

45 Aunque en la documentación no se mencionan específicamente las obras del Real Museo, parece claro que Fernando VII accedió al ruego de la viuda, pues esta estuvo trabajando varios años en la pinacoteca.

46 AGP, Per, caja 593, exp. 47.

47 AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 2, cuentas de julio a diciembre de 1829 y cuentas de 1830 y 1831; leg. 5.222, exp. 1, cuentas de 1832.

48 *Ibidem*, cuenta de enero de 1830.

49 *Ibidem*, cuentas de agosto, octubre y diciembre de 1831; leg. 5.222, exp. 1, cuentas de 1832 y 1833.

50 En los documentos se describe detalladamente la forma y las características de los marcos: «(...) se hizieron otros tres dichos ensamblados y moldados, el uno de ovalo por lo interior y cuadrado por lo exterior (...)». AGP, AG, CP, leg. 5.221, exp. 2, cuenta de septiembre de 1829.

51 En los últimos meses de 1829, además de los jornales habituales, se les pagaron a los oficiales y a los ayudantes las horas de la siesta que emplearon en la colocación de cuadros. *Ibidem*, cuentas de varios meses.

En la primera etapa del Museo primaban la rapidez y el ahorro económico, lo que sumado a la forma de colgar las obras, muy juntas y a varios niveles⁵², aconsejaba la construcción de molduras sencillas, adaptables a diferentes formatos, géneros pictóricos y tamaños. De hecho, era frecuente que desde el Palacio Real se enviaran al Museo largueros lisos listos ya para ensamblar⁵³, de ahí el mayor protagonismo que cobraron los carpinteros frente a los tallistas en este periodo.

A nivel de nomenclatura, cabe destacar el uso del término «tallista» frente al de «entallador» para referirse a estos artesanos. El primero de estos términos se utilizaba ya en el siglo XVIII para hacer alusión a los artífices que llevaban a cabo la tarea de labrar y esculpir delicados adornos en la madera de muebles y objetos decorativos, mientras que el segundo de ellos se aplicaba a aquéllos que hacían lo propio en piezas más grandes, como retablos y sillerías de coro⁵⁴.

En esta época estuvieron trabajando en el Real Museo dos tallistas que realizaron únicamente labores puntuales, por lo que no consta en la documentación que contaran con la colaboración de ningún oficial o ayudante. El primero de ellos, Domingo Dalli y Rodríguez, maestro tallista de la Real Casa⁵⁵, intervino en 1821 en la construcción de varios marcos seguramente destinados a obras italianas⁵⁶, pues la instalación de las salas de esta escuela se había completado un año antes, lo que hacía necesario disponer de molduras para colgar los cuadros⁵⁷. Sin duda su labor más relevante fue la ejecución de la decoración del marco de la obra *Fernando VII a caballo* pintada por José de Madrazo en 1821 (Madrid, Museo del Prado), ambos encargados por el monarca, por la que Dalli cobró 4.532 reales de vellón, una cantidad bastante elevada⁵⁸.

El segundo de los tallistas al que nos hemos referido es Leoncio Pérez, tallista honorario de la Real Casa, que sucedió a Domingo Dalli en el cargo de maestro el 22 de abril de 1822⁵⁹. De él únicamente sabemos que trabajó en varias ocasiones con el dorador Ramón Lletget, de quien trataremos a continuación, al cual entregó dos marcos tallados en febrero de 1835 para que los dorara⁶⁰—lo que este efectuó un mes después⁶¹—, sin especificar para qué obras fueron destinados.

52 J. M. MATILLA y J. PORTÚS, «Ni una pulgada...», pág. 19.

53 El 22 de febrero de 1819, por ejemplo, el entonces conserje del Museo, Vicente Mariani, acusó recibo de «once líos de molduras doradas para marcos de los cuadros de este Real Museo» enviados por Luis Veldrof, aposentador mayor de Palacio. AGP, AG, leg. 458.

54 A. LÓPEZ CASTÁN, «La ebanistería...», págs. 129-130.

55 AGP, Per, caja 285, exp. 28.

56 AGP, Rei, RF7, caja 400, exp. 24, 11 de agosto de 1821.

57 M. DE MADRAZO, *Historia*, pág. 101.

58 AGP, Rei, RF7, caja 400, exp. 24, 11 de agosto de 1821. Probablemente la talla de este marco fuera aplicada encima de sencillos largueros de madera, de ahí que el tallista aluda en repetidas ocasiones a que él mismo había «hecho el marco». Lamentablemente desconocemos el paradero actual de la moldura, aunque suponemos que esta se cambiaría en 1923, cuando la obra fue depositada en el Museo Romántico. Actualmente la pintura está guarnecida por un marco liso.

59 AGP, Per, caja 813, exp. 28.

60 AMP, caja 1.470, exp. 10, doc. 1.

61 *Ibidem*, doc. 2.

Doradores

Fundamentales para la terminación y el embellecimiento de los marcos, los doradores «a mate» o «de mate», especializados en el dorado de madera frente a los doradores «a fuego», expertos en metal⁶², fueron quizá los artífices que alcanzaron una mayor especialización durante la etapa inicial del Real Museo de Pinturas. Con la excepción de alguna labor puntual⁶³ realizada por el dorador Andrés del Peral, con una larga trayectoria en los Sitios Reales⁶⁴, la mayor parte de los trabajos de dorado realizados en el Museo entre 1819 y 1835 recayeron en Ramón Lletget, «dorador de mate» de la Real Casa desde 1799 y adornista honorario de cámara desde 1815⁶⁵.

La labor de Lletget en la institución, prácticamente desconocida hasta el momento⁶⁶, fue extraordinaria. Este maestro fue el encargado de componer el dorado de la mayor parte de los marcos antiguos, dorar todos los de nueva construcción y pintar distintas superficies de madera imitando el oro o el bronce⁶⁷, entre otras tareas. Según se desprende de la documentación, el dorador trabajaba solo, sin oficiales ni ayudantes a su cargo, y en ocasiones realizaba algunos de los encargos en su propio taller, corriendo él mismo con los gastos derivados del traslado de las pinturas⁶⁸.

Las numerosas cuentas que presentó Ramón Lletget durante los dieciséis años que estuvo al frente de las labores de dorado del Museo nos permiten conocer los criterios de restauración que imperaban en ese momento. Siempre que era posible, el artífice trataba de conservar el dorado original de los marcos, aunque en ocasiones no tenía más remedio que dorar de nuevo las zonas más maltratadas si el oro antiguo se encontraba en mal estado⁶⁹.

Un aspecto interesante del trabajo del maestro es el abaratamiento de los costes de enmarcación a través del recurso de pintar de amarillo los cantos de los marcos, algo que ya debía de hacerse en los Talleres de Palacio y que, según hemos hallado, comenzó a realizarse en el Real Museo en 1829⁷⁰. Esta solución, adoptada sobre todo para los marcos lisos,

62 Á. LÓPEZ CASTÁN, *Los gremios*, págs. 278 y ss.

63 Cuenta del dorado y la compostura de varios marcos en septiembre de 1821. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 4.

64 AGP, Per, caja 805, exp. 33.

65 AGP, Per, caja 586, exp. 20.

66 Véase M. de MADRAZO, *Historia*, pág. 122, y las referencias incluidas en nuestro artículo ya mencionado.

67 Entre abril de 1819 y marzo de 1820, Lletget compuso el dorado de trescientos veinticuatro marcos de la escuela española y pintó de color bronce las barandillas de las tres salas de la misma. AGP, AG, CP, leg. 5.262, exp. 4, 20 de marzo de 1820.

68 La cifra de 26.245 reales resultantes del trabajo mencionado en la nota anterior, por ejemplo, no incluía el transporte de las obras.

69 *Ibidem*, 24 de marzo de 1822.

70 En la relación de gastos del mes de agosto de ese año, Lletget señala: «Otro [marco] liso nuevo ancho de maderas, se ha dorado todo el frente y su canto de amarillo, arroja 24 pies, a 16 rs. el pie, 384 rs.». AGP, AG, CP, leg. 5.263, exp. 1.

aparece repetidamente en las cuentas a partir de ese año, y todavía puede contemplarse en muchas de las molduras que hoy cuelgan en las salas del Prado.

El alto nivel de especialización que alcanzó Lletget como dorador de la pinacoteca se aprecia asimismo en la forma de describir los marcos en las cuentas, distinguiendo los «necesitados de compostura» de los «nuevos» y diferenciando los «lisos» de los realizados «a la italiana tallados», los «de palmas» –seguramente en alusión a los «Mengs»– o los «franceses»⁷¹.

En conclusión, el estudio pormenorizado de la documentación derivada de la actividad que los artífices de estos oficios tradicionalmente vinculados a la enmarcación desarrollaron en el Real Museo de Pinturas, pone de relieve la importancia que la formación artesanal seguía teniendo en el siglo XIX, haciendo posible que carpinteros, tallistas y doradores desempeñaran su profesión «con el mayor esmero y primor que pide el arte».

71 *Ibidem*, 31 de diciembre de 1829.

LA INTRODUCCIÓN POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA DEL TELAR CON MECANISMO JACQUARD EN 1819. UN GRAN RETO PARA RENOVAR UN ANTIGUO GREMIO

PILAR BENITO GARCÍA

Patrimonio Nacional

RESUMEN

Los adelantos técnicos en la industria sedera producidos a lo largo del siglo XVIII facilitaron la creación de modelos artísticos novedosos al permitir la realización de diseños de mayor tamaño y con un notable aumento de colores y gradaciones cromáticas impensables en la producción de siglos anteriores. La culminación de este proceso fue la implantación del mecanismo Jacquard en los albores del XIX por la prestigiosa manufactura establecida en Lyon por Camille Permon y que reducía a uno los operarios necesarios para la tejeduría de este tipo de tejidos. Hasta el momento la introducción en España del mecanismo se databa en los años 30 del siglo XIX. Pero, a la luz de la documentación, hay que fijarla en 1818, cuando el tejedor Juan Antonio Miquel lo trajo desde Lyon. Antes de la Guerra de Independencia, Miquel (Adornista de Cámara por Carlos IV) había tejido riquísimas sedas para distintos palacios y para alguna de las salas más hermosas de la Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez, algunas de las cuales habían quedado sin concluir en mayo de 1808. Su posición en la corte le facilitó la elaboración de un plan de rescate de Fernando VII de Valençay –aceptado y aprobado por Junta Suprema Central– que, aunque fallido, le sirvió para que, una vez terminada la contienda, cobrara los tejidos que habían quedado sin entregar y volver a poner en funcionamiento su manufactura. Las relaciones comerciales, artísticas y de tejeduría que Miquel tenía con la manufactura Permon, le permitieron introducir el nuevo mecanismo en España en época tempranísima comparado con otros países europeos. En esta comunicación se explica cómo este intrépido y aventurero tejedor procuró relanzar en Valencia la elaboración de ricos tejidos de seda tras la guerra, ayudándose de tan innovadora tecnología.

PALABRAS CLAVE

Jaquard, telar, tejido, seda, tejeduría, Juan Antonio Miquel, Valencia.

ABSTRACT

The technical advances in the silk industry produced throughout the eighteenth century facilitated the creation of novel artistic models by allowing the realization of larger designs and with a remarkable increase in colors and chromatic gradations, unthinkable in the production of previous centuries. The culmination of this process was the implantation of the Jacquard mechanism in the early nineteenth century by the prestigious manufacture established in Lyon by Camille Permon. Jacquard mechanism reduced to one the necessary workers for the weaving of this type of fabrics.

Up until now, the introduction of the mechanism in Spain was dated to the 1830s. But, thanks to new documentation, it is necessary to date it in 1818, when the weaver Juan Antonio Miquel brought it from Lyon. Before the Peninsular War, Miquel (who was Adornista de Cámara -Royal Chamber's Designer- under Carlos IV) had woven rich silks for different palaces and for some of the most beautiful rooms of the Casita del Labrador in Aranjuez. Some of these silks were not concluded in May 1808. His position in the court facilitated the development of a rescue plan for Ferdinand VII of Valençay, which was accepted and approved by the Junta Suprema Central. Although this plan failed, it helped him once the war was over, to collect the fabrics that had not been delivered and put its manufacture back into operation.

The commercial, artistic and weaving relationships that Miquel had with the Permon factory, allowed him to introduce the new mechanism in Spain in earlier times than in other European countries. This paper aims to explain how this intrepid and adventurous weaver sought to re-launch in Valencia the elaboration of rich silk fabrics after the War, with the help of such an innovative technology.

KEYWORDS

Jaquard, loom, fabric, silk, weaving, Juan Antonio Miquel, Valencia.

El 20 de marzo de 1808¹, debido a la difícil situación política por la que atravesaba España, el rey Carlos IV ordenó la interrupción de todos los trabajos de decoración de la Casa del Labrador, el palacete que el monarca había mandado construir a orillas del río Tajo, en el bellissimo Jardín del Príncipe del Real Sitio de Aranjuez.

En aquellos momentos y desde hacía varios meses, se estaba tejiendo en la ciudad de Valencia una rica colgadura de seda, adornada con trampantojos de arquitecturas de columnas, boscajes y guirnaldas de flores, para vestir un salón de la planta baja de aquella

1 Juan José JUNQUERA MATO, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pág. 143 y transcripción del documento en la pág. 160.

idílica construcción de recreo². La orden de paralización de los telares que realizaban tan delicada obra, llegó a la Real Fábrica de Tejidos de Seda de Miquel, Gay y Cia. el 5 de abril siguiente, según afirmaba uno de sus propietarios, Juan Antonio Miquel, en un memorial elevado años más tarde al rey Fernando VII³, asegurando que la gran colgadura arquitectónica quedó sin terminar junto con otras más pequeñas entre las que se encontraba la encargada por Carlos IV para su propio dormitorio.

Los orígenes de aquella Real Fábrica no están totalmente esclarecidos. Se tienen noticias sueltas que pueden ayudar a lanzar alguna hipótesis. Hay documentación clara y muy precisa en la que se aprecia que Juan Antonio Miquel estaba muy ligado a Camille Pernon, el tejedor lionés más famoso y apreciado en las cortes europeas. Desde Catalina la Grande a Carlos IV, pasando por Luis XVI primero y Napoleón después, recurrieron al buen hacer de la manufactura lionesa para vestir sus palacios con todo el lujo que otorgan las sederías labradas.

Pernon había destacado en España a finales de los 80 del siglo XVIII a un socio para que hiciera la labor de agente comercial y obtuviera información de los gustos de los reyes y de los nobles cortesanos españoles. Igualmente, François Grogard, que así se llamaba el socio de Pernon, estaba tan cerca de las testas coronadas que incluso se desplazaba a los Reales Sitios cuando Carlos IV solicitaba su presencia; él era el responsable de presentar a los monarcas muestras de tejidos que podían servir desde Lyon, enseñarles diseños decorativos para estancias de muy diversa índole –muchos de ellos creados y dibujados por él⁴–, recibir las telas que llegaban de Francia y hacerlas ver al rey que estaba siempre impaciente esperando la llegada de las comisiones que había realizado, de tramitar y cobrar las facturas, así como de trabajar codo con codo con los tapiceros del Oficio de Tapicería de la Real Casa en la colocación de las colgaduras de seda (paredes y cortinas) y la tapicería de mobiliario. Sin embargo, al declararse la guerra a Francia con motivo del paso de Luis XVI por «Madame Guillotine» en 1793, François Grogard se vio obligado a abandonar la corte madrileña, al haberse decretado la salida del territorio español de todos los ciudadanos franceses. Una vez firmada la Paz de Basilea, dos años después, cabe suponer que, sabiendo que Grogard ya no iba a volver a España y que Carlos IV era tan proclive a encargar sederías no solo a las Reales Fábricas de Valencia y Talavera, Pernon tuvo necesariamente que concebir una estrategia comercial distinta. A esto se sumaba la gravísima crisis que afectaba a la sedería lionesa especialmente desde el inicio de El Terror al asociarse la producción de tejidos de lujo a la nobleza y la corte que lógicamente eran sus principales consumidores. Muy probablemente el hábil *marchant-mercier*⁵ pensó en destacar a otra persona en la corte de

2 Chantal GASTINEL-COURAL, «Notes et documents» en *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVII siècle (1730-1800)*, Lyon: Musée des Tissus et Arts Décoratifs, 1988, pág.101 y Pilar BENITO GARCÍA, «La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un jardín interior inacabado», *Reales Sitios*, 170 (2006), págs. 56-71.

3 La documentación utilizada en este artículo se conserva en el Archivo General de Palacio, Personal, caja 680, expediente 33.

4 Chantal GASTINEL-COURAL, «De nouveau sur les ornemanistes français de la fin du 18e siècle», *L'Estampille/L'Objet d'art* 242, (1990) págs.66-95.

5 Pernon, además de tener su manufactura de seda en Lyon, se desenvolvía como pez en agua en la venta de todo tipo de objetos artísticos.

Madrid que, además de hacer las funciones que había desempeñado Grognard, incluso fuera capaz de montar una fábrica hermana de la lionesa en España. El hombre no podía ser otro que Juan Antonio Miquel, quien rápidamente montó una fábrica en Valencia asociándose con un tal Gay, cuyo nombre de pila muy probablemente debía de ser Manuel. De hecho, se sabe que, al menos desde 1803 (pero probablemente desde 1797) ya estaba establecida la Real Fábrica de Tejidos de Miquel, Gay y Compañía en Valencia⁶ y que, el Secretario de Estado y del Despacho de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, mediante un decreto, advirtió al Colegio del Arte Mayor de la Seda que agrupaba a todos los maestros y oficiales del Gremio de Velluters de Valencia, que el rey «quiere que nadie pueda valerse por compra clandestina de los dibujos que introduzca Don Miguel Gay y compañía para su fábrica dentro del término de dos años»⁷.

Fueron diversos los encargos recibidos por la nueva manufactura, de los cuales, algunos importantes ya hemos dicho que quedaron inconclusos⁸. En los meses de mayo y junio de 1808 recorrió España una oleada de insurrecciones. La situación en Valencia fue especialmente difícil al producirse gravísimos tumultos, persecuciones e incluso el asesinato de algún español tenido por afrancesado. Los momentos más trágicos se vivieron con la matanza de ciudadanos franceses producida el 5 de junio y durante el sitio y asalto fallido de Valencia por las tropas del general francés Moncey a finales de aquel mismo mes. Tales acontecimientos afectaron a Juan Antonio Miquel gravemente ya que perdió su fábrica de tejidos e, incluso, resultó herido, viéndose obligado a salir de la ciudad.

Antes de abandonar Valencia, Miquel se presentó ante la Junta de Gobierno de la ciudad, organismo que le «concedió naturaleza de estos Reinos», es decir obtuvo la nacionalidad española⁹. Al partir, no dejó tras de sí las ricas sedas ya tejidas sino que las llevó consigo. Comenzaría aquí un largo y rocambolesco viaje que le llevaría por diferentes territorios europeos y que el propio Miquel contó con bastante detalle en un escrito de su puño y letra, fechado en París el 20 de junio de 1814.

6 Pilar BENITO GARCÍA, «Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV» en Javier Jordán de Urries y de la Colina y José Luis Sancho, dirs., *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid: Patrimonio Nacional, Palacio Real, 2009, pág. 109.

7 Santiago RODRÍGUEZ GARCÍA, *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959, pág. 243

8 P. BENITO GARCÍA, «Fiebre», págs. 106-107.

9 La documentación conservada en el Archivo General de Palacio no aclara cuál era el país de origen de Miquel. En los numerosos documentos firmados por él, desde finales del siglo XVIII, siempre firma con su nombre en español: «Juan Antonio Miquel». En un informe anónimo que resume los numerosos memoriales elevados por Miquel a Fernando VII a lo largo de 1814 y 1815, se le cita en varias ocasiones como «Dn. Juan Antonio Miquel» mientras que otras veces aparece como «Mr. Michel» o simplemente «Michel», lo que en un principio me indujo a pensar, junto con su relación con el famoso tejedor de Lyon Camille Peron, en su origen francés. Sin embargo, en la documentación del Archivo Histórico Nacional, Estado 2955, expediente 1, no solo se aclara que era de origen francés y también se menciona su segundo apellido, Ferte, lo que sustenta más certeramente la hipótesis de que Miquel fuera agente y/o socio enviado por Peron a Madrid.

EL FALLIDO RESCATE DEL REY Y LAS TELAS VIAJERAS

Según su propio relato, Juan Antonio Miquel, en lugar de dirigirse a un enclave seguro para resguardarse del horror de la guerra, se presentó en Sevilla en el mes de diciembre, ante la Junta Suprema Central Gubernativa de los Reinos de España e Indias para ofrecer sus patrióticos servicios a su nueva nación a la que, sin embargo, llevaba sirviendo al menos desde 1796¹⁰. Miquel propuso a la Junta un proyecto para intentar rescatar a Fernando VII del castillo de Valençay donde había sido recluido por Napoleón o en su defecto socorrerle económicamente. Finalmente, su proyecto fue aprobado y se le dio una comisión secreta el 4 de enero de 1809.

Para intentar cumplir tan importante, delicado y difícil encargo, Miquel partió de Cádiz rumbo a Trieste, acompañado por el embajador Eusebio Bardají y Azara, que viajaba a Viena¹¹. Ambos se separaron en aquel puerto del Adriático el 20 de febrero siguiente y Miquel dirigió sus pasos a Valençay, donde debía contactar con Pedro Macanaz¹² quien a su vez debía facilitarle el acceso a Fernando VII para poder realizar los planes previstos. Sin embargo, todo fue inútil pues Miquel no logró llegar a Valençay ya que las vías de acceso a la ciudad estaban vigiladas con extremado rigor y Macanaz se hallaba igualmente prisionero de los franceses¹³. Al darse cuenta de lo infructuoso de su hazaña, marchó a Suiza y desde allí a Holanda, desde donde pasó a Inglaterra. Finalmente llegó a Sevilla donde rindió cuentas ante el Consejo de Regencia del Reino que, el 8 de marzo de 1810, redactó un decreto acreditativo de su patriotismo.

Después de la ocupación de Sevilla por «los enemigos», Miquel cuenta que partió, con el pasaporte que le dio el Consejo de Regencia, para refugiarse con su familia en Londres¹⁴. Sin embargo, no aclara bien cómo logró salvar nuevamente las telas que había sacado consigo de Valencia hacía ya casi dos años. A su regreso a España, da a entender que las ricas sederías salieron desde Cádiz, cuando él estaba ya en la capital británica¹⁵.

-
- 10 En 1806, afirmaba que llevaba diez años sirviendo a Carlos IV, *cfr.* Pilar BENITO GARCÍA y Ana GARCÍA SANZ, «Noticias sobre algunos encargos de los reyes de España a las fábricas sederas de Valencia en el siglo XVIII», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia: Bancaja, 1997, pág. 120. Sin embargo ya hemos visto como su llegada a la corte se puede adelantar al menos hasta 1803, y muy probablemente a 1797, año en que parece ser que Pernon recibió por mediación de Miquel, el encargo de tejeduría de la colgadura del Salón de la Reina de la Casa del Labrador.
 - 11 Bardají había sido nombrado secretario de la embajada en Viena en 1800, llegando con el tiempo a ser embajador. Regresó pronto a España pues en las Cortes de Cádiz desempeñó las funciones de Primer Secretario de Estado, volviendo de nuevo a la carrera diplomática tras la guerra de la Independencia.
 - 12 El político español Pedro Macanaz estuvo retenido también en Valençay. Tras la guerra Fernando VII le nombraría Ministro de Gracia y Justicia.
 - 13 Juan PÉREZ GUZMÁN, «Fernando VII en Valençay», *Archivo Diplomático-Político*, 1 (1888), págs. 5-8.
 - 14 Lo referente a la comisión reservada que otorgó a Miquel la Junta Central Suprema Gubernativa del Reino y la solicitud del pasaporte está más claramente está mejor documentado en la documentación del Archivo Histórico Nacional, Estado, que en la documentación ya citada del Archivo General de Palacio.
 - 15 Lo único cierto es que presentó una nota donde se especificaba los gastos que le había causado el traslado de las telas con el recorrido indicado, a lo que sumaba los derechos de almacenaje.

Una vez en Inglaterra y con un permiso especial del gobierno inglés, Miquel llevó las telas a la isla de Guernesey, donde quedaron almacenadas en ocho cajones hasta que finalizó la Guerra de la Independencia.

De allí las sacaría en 1814 con destino nuevamente a España, vía Londres y Francia, con el preceptivo pasaporte del embajador de Luis XVIII en la capital británica y el permiso de Fernando VII para introducirlas desde Bayona por la frontera de Vitoria hasta Madrid. Así pues las telas realizaron un largo viaje entre 1808 y 1814, recorriendo tres países europeos hasta volver a España, no sin antes haber pasado su particular exilio en la isla de Guernesey, bastantes años antes de que el escritor Víctor Hugo pasara el suyo en idéntico paraje.



Fig. 1. Sala superior de la Real Casa del Labrador, vestida con la sedería tejida en la Real Fábrica de Tejidos de Juan Antonio Miquel de Valencia.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA REAL FÁBRICA DE TEJIDOS

En el verano de 1814, Miquel intentó que Fernando VII le pagara todos los tejidos que le había encargado su padre Carlos IV, pero parece que el rey Fernando no tenía demasiado interés en abonar lo adeudado¹⁶. Miquel elevó diversas súplicas y memoriales que ofrecen toda esta valiosa información histórica pero que en un primer momento resultaron infructuosos para sus propósitos de cobro. Todavía el 27 de julio de 1815, Fernando VII parece que únicamente mostraba cierto interés por la colgadura del dormitorio pero solo si su precio era conveniente.

Por las descripciones de los tejidos que Miquel reseña en las diferentes súplicas y facturas, se puede identificar fácilmente qué tejido era éste que Carlos IV había pensado usar en su dormitorio. Era de oro y hojas verdes e igual al que ya se había entregado antes de la guerra para dos piezas de la Casa del Labrador de Aranjuez, pero que no se había cobrado.

Sin duda es el mismo raso blanco espolinado en verde y oro que decora las paredes de la sala más grande de la planta superior del palacete y con el que están confeccionadas las cortinas del Salón de Billar, la pieza más conocida de la Casa al estar vestida con la colgadura llamada *Verdures du Vatican*. El modelo de pequeñas hojas de parra en color verde, con pámpanos y ramas en oro que destacan sobre un fondo blanco, [Fig. 1] es muy similar a algunos de los realizados por la famosa manufactura de Camille Permon.

En documentos posteriores a la guerra, Miquel se define a sí mismo como un artista, afirmando que solo deseaba continuar al servicio del rey. Con el cobro de las sedas lo único que pretendía era reconstruir su fábrica Valenciana dotándola sólo con personal

16 Hay que recordar también que las arcas reales estaban mermaidísimas después de todo lo que había ocurrido y que había bastantes deudas paternas que asumir.

español –tal y como afirma que era antes de la guerra– contribuyendo así a la prosperidad del país, pues sus obras rivalizaban con las mejores de las tejidas en Lyon. Efectivamente su condición de artista ya le había sido reconocida años antes al ser nombrado Adornista de la Real Cámara de Carlos IV en 1806¹⁷.

LA LLEGADA A ESPAÑA DEL PRIMER TELAR CON MECANISMO JACQUARD

Miquel se puso pronto manos a la obra para reconstruir su manufactura, la cual ya estaba trabajando de nuevo a principios de 1816 cuando el Colegio Mayor del Arte de la Seda de Valencia, reconociendo la cercanía que tenía Miquel con la corte por su condición de Adornista de Cámara, le pidió que elevara un detallado memorial a Fernando VII analizando los males que estaban llevando a la ruina toda la industria de la seda de la ciudad y en que queda muy claro el profundo conocimiento que Miquel tenía de la situación de la sedería valenciana¹⁸.

Relativamente pronto también, el 15 de noviembre de 1817, Miquel empezó a plantearle al rey que, si tuviera los medios necesarios, podría traer las nuevas máquinas inventadas en los últimos años en Francia, a pesar de que estaba penado con elevadas multas y penas de cárcel sacarlas del país vecino. Se trataba sin duda, como pronto se verá, de los telares dotados con mecanismo Jacquard.

La operación no resultó nada fácil y se dilató en el tiempo. Un año después, en noviembre de 1818, Miquel solicitaba respetuosamente al rey que se diera la pertinente orden a los Administradores de las Aduanas de Barcelona y Valencia para que obligasen a sus subalternos a poner el debido cuidado al registrar los cajones que venían a su nombre conteniendo «varias maquinas preciosas para trabajar la seda», evitando los perjuicios que podían causar inspecciones realizadas sin ningún tipo de precaución. El 3 de abril siguiente, Miquel realizó una nueva solicitud a Fernando VII, todavía más clarificadora, para que se le entregaran en la Aduana del Grao de Valencia «una porción de cartones agugereados (sic) y otra de papel que pidió a Lión de Francia para uso preciso de su fábrica de seda» y que también se le permitiera introducir otros géneros de igual clase que venían vía Génova, para fomento y uso de su fábrica.

Cómo y quién le facilitó la obtención y exportación desde Francia de un telar con mecanismo Jacquard parece todavía una incógnita, aunque, lógicamente, la operación tuvo sin duda que ver con la antigua manufactura lionesa de Pernon, que había sido la primera en utilizar el mecanismo Jacquard en 1806¹⁹, a pesar de que los hermanos Grand se habían hecho cargo de ella ya antes de la muerte de Pernon en 1808.

Pero lo que sí está claro es que la introducción en España por primera vez de un telar con tan importante mecanismo resulta muy temprana en comparación con otros países eu-

17 P. BENITO GARCÍA y A. GARCÍA SANZ, «Noticias», pág. 120.

18 SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA, *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959, págs. 249-250-251 y VICENTE M. SANTOS ISERN, *Cara y cruz de la sedería valenciana*, Valencia, 1981, pág. 163.

19 Conviene aclarar que este primer intento de tejer una sedería labrada en un telar dotado con mecanismo Jacquard resultó un fracaso.

ropeos productores de tejidos de seda, sobre todo si tenemos en cuenta que Joseph-Marie Charles, llamado Jacquard, recibió el más alto reconocimiento a su genial invento el 17 de noviembre de 1819 cuando Luis XVIII le impuso la Legión de Honor²⁰.

Fernando VII, tras pagar a Miquel las sedas encargadas por su padre, continuó realizando encargos a la nueva manufactura y es de suponer que estas nuevas comisiones fueron tejidas con un telar dotado de mecanismo Jacquard. De hecho, la nueva Real Fábrica de Miquel aún continuaba en pleno rendimiento en 1827 cuando Fernando VII y María Josefa Amalia la visitaron, durante su estancia en Valencia, al igual que visitaron también la Universidad, la Academia de San Carlos, el templo de la Orden de Santa María de Montesa y San Jorge de Alfama o la fábrica de azulejos de Miguel Royo²¹.

Pero la implantación del mecanismo Jacquard en las manufacturas sederas valencianas agrupadas en el Colegio Mayor de la Seda, parece que no fue inmediata. Los datos existentes no son muchos pero sí se sabe que hasta 1840 no llegó a haber en la ciudad del Turia un número relevante de telares dotados con dicho mecanismo, concretamente 110²². A partir de entonces, se incrementó el número a mayor velocidad pues en 1850 había ya 500, aunque es una cifra aún pequeña frente a los 4.300 que no estaban dotados del mecanismo. Desgraciadamente esos 500 ya habían desaparecido en 1867. El incremento más notable debió pues de producirse precisamente entre los años 40 hasta inicios de los 60 pues esos años coinciden con un periodo de prosperidad de la industria sedera valenciana que, desgraciadamente, pronto entró en la crisis más seria de su historia. A partir de 1861, cuando culminó la terrible epidemia de pebrina, la situación fue empeorando cada día más. En ello influyó negativamente también, el establecimiento unos años antes de la Fábrica de Tabacos que daba trabajo a unas 2.500 mujeres con un sueldo mucho mejor del que podían percibir en la industria sedera y la pérdida del mercado americano y la reducción del mercado nacional que o bien demandaba diseños más modernos o se conformaba con los primeros tejidos industriales que resultaban mucho más económicos e incluso estaban más de moda. A pesar de que en 1869, el Colegio aprobaba unos nuevos estatutos que reformaban las antiguas ordenanzas de 1736, en lo referente al gobierno de la ancestral institución gremial, en 1873, con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Viena, el político valenciano Juan Navarro Reverter llegó a afirmar que «...si Valencia sedera creía gozar de los favores del mundo, pues vende todos los productos que fabrica y por eso desdeño acudir a la justa del progreso humano, hizo mal»²³.

Posiblemente, la mecanización fue un reto que no supieron asumir los tejedores valencianos, tal vez un poco constreñidos por el propio Colegio del Arte Mayor de la Seda, al igual que había pasado a mediados del siglo XVIII, cuando la política impulsada por la

20 Bernard TASSINARI, *La soie à Lyon*, Lyon, 2005, págs. 137-140, 142-143 y 139 cuenta detalladamente toda la historia.

21 Esther ALBA PAGÁN, «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833)», *Cuadernos de arte e iconografía*, 19 (2001), págs. 183-212.

22 V. M. SANTOS ISERN, *Cara*, pág. 226.

23 Germán NAVARRO SPINACH, *El Col·legi de l'Art Major de la Seda de Valencia*, Valencia, 1996, págs. 95-96.

monarquía que tenía como objetivo flexibilizar la reglamentación gremial de la seda y el Colegio fue enormemente reticente a asumir la nueva reglamentación borbónica.

Finalmente, parece que la partida de la mecanización de la sedería española, la había ganado Cataluña en lugar de Valencia. Y es que en 1900, en Barcelona se encontraban el 97,5 % de los telares manuales y el 92,7% de los equipados con Jacquard²⁴.

24 Domènec MIQUEL I SERRA, «Presencia de la seda española en las exposiciones universales del siglo XIX», *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, 1996, págs. 243- 245.

EL CUERPO DE INGENIEROS MILITARES Y LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS DE LA ISLA DE CUBA (1854-1867)

IGNACIO J. LÓPEZ HERNÁNDEZ*
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Nos proponemos poner en valor la decisiva contribución del cuerpo de ingenieros militares en la articulación administrativa y facultativa de las obras públicas en Cuba como parte integrante de la Dirección de Obras Públicas de la Isla entre 1854 y 1867. Ello nos permitirá analizar la situación del cuerpo como colectivo profesional, el modo en que desarrollaron su trabajo dentro de esta corporación y la problemática derivada de aquel escenario no contemplado en la reglamentación.

PALABRAS CLAVE

Cuba, Fomento, ingenieros militares, ingenieros civiles, obras públicas.

ABSTRACT

This paper expects to value the activity of the Spanish corps of military engineers as a professional collective that contributed decisively to the organization of the public works in Cuba. To that end, these engineers cooperated with the Directorate for Public Works of the Island of Cuba between 1854 and 1867. This study analyses the professional conditions of the military engineers, the way they developed their work in the public administration and finally how unusual their tasks were, attending to the military regulations.

KEYWORDS

Cuba, civil engineers, military engineers, public administration, public works.

* Trabajo financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte dentro del programa de Formación de Profesorado Universitario del que es beneficiario el autor (de conformidad con el punto 1.h. del Artículo 43 que regula la convocatoria 2013).

Son varios los estudios que hasta la fecha se han preocupado de analizar el marco profesional y social del ingeniero militar de la Monarquía Hispánica entre los siglos XVI y XVIII¹. No obstante, aún se precisan trabajos que aborden de manera similar la experiencia del ingeniero del Ochocientos, y en particular la de aquéllos activos en las islas de ultramar que continuarán en poder español hasta 1898, contexto en el que desarrollarán una singular labor, si se atiende comparativamente a sus colegas de la península, dadas las peculiaridades y necesidades de aquellos territorios². Para ello, ampliando el concepto de agrupación profesional que se ha planteado para la presente ocasión, nos proponemos analizar una de esas realidades, en concreto la referida a los ingenieros del ejército en la próspera Cuba de mediados del siglo XIX, cuando serán requeridos para hacerse cargo de parte del servicio de obras públicas de la isla, debido a su cualificación y a la falta de otros cuerpos facultativos civiles que pudieran asumir esas competencias. Para ello veremos el marco normativo que regulará las funciones del cuerpo de ingenieros militares, para comprobar la particularidad que constituirá su actuación en Cuba durante los dos primeros tercios de la centuria, al integrarse en las corporaciones civiles que organizarán la construcción de obras de infraestructuras y comunicación en el territorio insular. Una de ellas será la Dirección de Obras Públicas de la Isla de Cuba que, constituida en 1854, propiciará una etapa de fecunda participación de estos ingenieros en la administración civil de la isla, al tiempo que supondrá el fin de esta vinculación a partir de 1867, fecha en la que llegarán los primeros ingenieros de caminos. Son estos 14 años los que centran las líneas de este trabajo, contexto que nos permitirá abordar la situación profesional y social del cuerpo en la Cuba de su tiempo, reparando así en cómo se constituyó esta corporación, la integración en ella de los ingenieros militares y los conflictos derivados de esta circunstancia.

LAS FUNCIONES CIVILES DE LOS INGENIEROS MILITARES EN CUBA Y LA PENÍNSULA

Es bien conocido el importante legado que los ingenieros militares de la corona española dejaron en los territorios de ultramar, no sólo en forma de obras propias de su condición castrense, sino en toda clase de proyectos civiles de arquitectura, infraestructura y urbanismo³. Así, al tiempo que levantaron defensas y fortificaciones, hicieron lo propio con ciuda-

-
- 1 Cfr. Alicia CÁMARA, dir., *Los ingenieros militares de la Monarquía Hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Ministerio de Defensa y Asociación Española de Amigos de los Castillos, 2005; Horacio CAPEL, Joan-Eugeni SÁNCHEZ, Omar MONCADA, *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1988.
 - 2 Resulta de sumo interés el análisis circunscrito principalmente al ámbito peninsular planteado por José Ignacio MURO MORALES, «Ingenieros militares en España en el siglo XIX. Del arte de la guerra en general a la profesión del ingeniero en particular», *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, N° Extra 6, 119 (2002), sin paginar (consultado en 05/06/2016).
 - 3 José MARVÁ Y MAYER, «El libro del Sr. Alzola “Las obras públicas en España” y los ingenieros militares», *Memorial de Ingenieros del Ejército*, t. XVI (1899), pp. 199-210; Manuel NOVOA, «La obra pública de los ingenieros militares», en A. Cámara, *Los ingenieros militares*, págs. 183-202; Jesús CANTERA MONTE-

des, iglesias, catedrales, casas de gobierno, caminos, puentes, canales o acueductos. Hasta la llegada de los Borbones, fue éste un periodo durante el que los ingenieros militares se adhirieron a la milicia como oficiales de otros cuerpos capacitados por los conocimientos técnicos que les acreditaba una patente expedida por el rey. Éstos sin embargo no llegaban a constituir un arma, y por tanto no quedaron sujetos a una reglamentación específica que acotara sus funciones. Esta situación cambiará a partir de 1718 al ser redactadas las ordenanzas del recientemente instituido Real Cuerpo de Ingenieros Militares, donde se les encomendaban desempeños de ámbito civil, tales como la construcción de caminos, canales y puentes o trabajos de cartografía⁴. Acentuando este carácter, se crearía en 1774 el ramo de «Caminos, Puentes, Edificios Civiles y Canales», al mando de Francisco Sabatini, operativo hasta la reunificación de los tres ramos –junto a éste, el de Fortificaciones y el de Academias– en 1797 con la designación de José Urrutia como ingeniero general⁵. Para entonces, y desde 1785, se establecieron las bases para la creación de un cuerpo de ingenieros civiles en España, inspirado en el modelo francés de la *École royale des ponts et chaussées* fundada en 1747, lo que derivaría en 1799 en la constitución de la Inspección General de Caminos y Canales. Como consecuencia de ello, cuatro años más tarde, el cuerpo de ingenieros del ejército sería reformulado con atribuciones de naturaleza exclusivamente militar, al dictarse nuevas ordenanzas en 1803⁶. No obstante, las dificultades para poner en marcha el cuerpo civil de ingenieros en la península obligaría en ocasiones a los militares a desarrollar empresas fuera de su instituto, si bien para el segundo tercio de la centuria, con excepciones de los miembros supernumerarios del cuerpo, las obras públicas serán de dominio de los ingenieros de caminos⁷.

Sin embargo, en América y más concretamente en los territorios que permanecieron bajo control de la corona española a lo largo del siglo XIX, la aplicación de esta política de obras públicas nunca llegó a consolidarse por falta de medios. Así, los ingenieros del ejército continuaron siendo el único colectivo encargado del trazado, dirección y supervisión de cualquier tipo de construcción de ámbito público. Particularmente en Cuba, la Junta Económica de Agricultura y Comercio del Consulado de La Habana, ejercía desde su constitución en 1794 la coordinación de las obras públicas destinadas al fomento de la agricultura y el comercio en la isla⁸. En sus estatutos se contemplaba la asistencia de «Ayuntamientos y Sociedades económicas, las Comunidades y Cuerpos Públicos, los Xefes y Tribunales de la Isla», debiendo prestar a esta Junta «quantas luces y auxilios necesitare

NEGRO, «Aportaciones singulares de los ingenieros militares a la obra civil», *Revista de Historia Militar*, número extraordinario (2012), págs. 13-32; Carlos LAORDEN, *La obra civil de los ingenieros militares en Ultramar*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2008.

4 *Instrucciones y ordenanzas de 4 de julio de 1718*, Madrid: Edición de Juan de Ariztia, 1720.

5 H. CAPEL, *De Palas a Minerva*, pág. 258.

6 *Ordenanza que S.M. manda observar en el servicio del Real Cuerpo de Ingenieros*, Madrid: Imprenta Real, 1803.

7 J.I. MURO MORALES, «Ingenieros militares XIX», s/n.

8 *Real Cédula de erección del Consulado de la Havana, expedida en Aranjuez a IV de Abril de MDCCXCIV*, Madrid: Oficina de Don Benito Cano, págs. 26-30.

y les pidiere, guardando con ella la mejor armonía»⁹. Es aquí de donde parte la colaboración de la Subinspección de ingenieros con esta institución, si bien durante las primeras décadas apenas se hará efectiva, debido a la escasez de recursos de la Junta y del cuerpo de ingenieros. Sin embargo, con la conversión de esta corporación en Real Junta de Fomento en 1832, dotada ya de autonomía con respecto al Consulado, y coincidiendo con un reforzamiento de la plantilla de ingenieros en Cuba, la cooperación entre la Subinspección y la Junta dará como resultado un importante plan de obras públicas en gran parte de la isla¹⁰. Aunque la mayoría de las veces el cargo militar sólo posibilitaba la participación de los oficiales de ingenieros como comisionados eventuales, el volumen de obras que se llegará a alcanzar motivará algunas excepciones. Así, por ejemplo, el coronel Manuel Pastor será síndico de esta Junta¹¹, al teniente coronel Carlos Benítez se le nombrará su secretario en 1852¹², y el coronel Francisco de Albear obtendrá del capitán general O'Donnell el cargo de Ingeniero Director de Obras de la Junta en 1847¹³.

La Junta promoverá bajo la dirección facultativa del cuerpo de ingenieros una nutrida nómina de obras de diversa naturaleza, de las que destacan las destinadas a la mejor comunicación de la isla. Así se desarrollará un complejo plan de carreteras que con centro en La Habana se extenderá a Oeste, Este, y Sur, para lo que fue necesaria la habilitación de un gran número de puentes, algunos de considerable valor, caso del de Puentes Grandes, el de Bailén en Matanzas, el de las Casas en el Arroyo Arenas o el de Alcoy en el río Luyanó. Sin embargo, las obras de comunicación más significativas de este periodo y en las que intervendrán numerosos ingenieros militares, serán las de los nuevos caminos de hierro que conformarán el entramado ferroviario más importante de Hispanoamérica. También las costas fueron objeto de significativas intervenciones al habilitarse nuevos puertos mercantes, en donde se implementará un importante plan de alumbrado para la señalización marítima, con más de diez proyectos de faros emprendidos, de los que destacan el del Morro de La Habana, obra del ingeniero militar José Benítez; el faro de Cabo San Antonio, construido por el comandante José Pérez Malo sobre proyecto de Benítez; o el Faro Colón en Punta de Maternillos, levantado bajo la dirección del ingeniero Juan Campuzano¹⁴.

9 *Ibidem*, pág. 30.

10 De este periodo nos ocupamos en otra ocasión en Ignacio J. LÓPEZ HERNÁNDEZ, «El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la Isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII*, 4 (2016), págs. 483-508.

11 Jacobo de la PEZUELA, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba*, Madrid: Imprenta del Banco Industrial y Mercantil, 1867, t. III, pág. 206.

12 Archivo Nacional de Cuba (en adelante ANC), Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 373, n° 14313, *Expediente nombrando Secretario de la Real Junta de Fomento al Coronel D. Carlos Benítez por fallecimiento de D. José María Velázquez*; Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 373, n° 14313, *Expediente sobre nombramiento del Señor Coronel D. Carlos Benítez para Secretario de la Corporación en reemplazo del señor Dr. José María Velázquez*.

13 Véase Rolando GARCÍA BLANCO, *Francisco de Albear. Un genio cubano universal*, La Habana: Editorial científico-técnica, 2007.

14 Cfr. Miguel Ángel SANCHEZ TERRY, *Faros españoles de Ultramar*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1992.

DE LA REAL JUNTA DE FOMENTO A LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS DE LA ISLA DE CUBA

Aunque resulta evidente que durante los 22 años en que estuvo operativa la Real Junta de Fomento el desarrollo de las obras públicas en la isla alcanzó cotas nunca vistas anteriormente, no fueron pocas las voces que se alzaron contra la gestión de esta corporación por el desigual reparto de sus fondos y la arbitrariedad con la que eran librados, así como por la concentración de las obras en torno a las principales ciudades, quedando gran parte de la isla desatendida y mal comunicada. De esta forma en 1841 ya se discutía en la Junta, por mandato de la reina, una nueva ordenanza reguladora que, que sin embargo, no llegaría nunca a pasar de borrador¹⁵. Como consecuencia, por Real Decreto de 17 de agosto de 1854 se ordenó la creación de una dirección de obras públicas que el gobernador capitán general habría de organizar, proponiendo su estructura y configuración. Tendría lugar la última sesión de la Junta el 22 de diciembre de 1854, pasando, por otro Real Decreto de 17 de agosto anterior a ser un órgano consultivo de la nueva corporación¹⁶.

La primera medida tomada por el capitán general Gutiérrez de la Concha en 3 de octubre de 1854 fue la incorporación de la tesorería y la contaduría de la Junta de Fomento a la nueva administración, para lo que cesaría a su secretario, el ingeniero Carlos Benítez. Si bien la Junta siguió funcionando hasta final de año, se constituía paralelamente la nueva Dirección, para lo que sería nombrado el ingeniero militar Francisco de Albear como director en funciones. Igualmente, en 12 de octubre, De la Concha somete a la aprobación de la reina su propuesta de Instrucción para la Dirección, donde se establecen las reglas principales de su funcionamiento. Entre otras atribuciones esta corporación debería hacerse cargo de

preparar y ordenar todos los trabajos y datos necesarios para el completo conocimiento de las obras emprendidas o proyectadas que tengan por objeto la construcción, reparación o conservación de las carreteras y demás caminos del cargo del Estado, de los canales, ríos navegables, puertos, faros telégrafos y sus partes dependientes y accesorias y demás análogas que deban ejecutarse¹⁷.

La instrucción también delimitaba la función consultiva de la Junta de Fomento de Agricultura y Comercio, contando ahora con una Junta Departamental en Santiago de Cuba, y otras menores, denominadas Juntas Jurisdiccionales, en municipios regidos por gobernadores y tenientes gobernadores.

Un mes más tarde, el 12 de noviembre, el mismo De la Concha, en cumplimiento del Real Decreto de erección de la Dirección, propone su estructura corporativa, encabezada

15 ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, Libro 196, Acta de la Junta celebrada en 31 de mayo de 1847.

16 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Ultramar, 78, Exp.17, *Expediente general de la Dirección de Obras Públicas de Cuba: Creación y organización*.

17 *Instrucción provisional para la ejecución de los Reales Decretos de 17 de Agosto último en las partes que comprenden la creación de la Dirección de obras públicas y las modificaciones en la organización de la Real Junta de Fomento de Agricultura y Comercio*. Publicado en la Gaceta Oficial de La Habana de 7 de octubre de 1854. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección de Obras Públicas de Cuba: Extracto.

por el Director, recayendo en la figura de Albear de forma interina. Le seguían dos jefes de sección, uno responsable de la Sección Primera, con competencias en tráfico marítimo, coordinación de registros y archivos, y sobre todo, en lo referente a la parte facultativa de las obras arquitectónicas y de infraestructura, y otro encargado de una Sección Segunda, con tareas puramente administrativas y de contabilidad. Para aquél se requería pues un ingeniero cuya plaza se dejaba vacante por el momento, mientras que para el segundo se nombraba a Francisco Oger, hasta entonces contador de la Junta de Fomento. Aparte se nombraban tres parejas de oficiales primero, segundo y tercero y tres oficiales cuartos. También se proponía un delineante, un escribiente primero, tres segundos y dos terceros, un conserje y un portero. La mayoría de los propuestos formaban parte de la Junta de Fomento, a excepción de los cargos facultativos, caso del ingeniero pendiente de nombramiento y del delineante, en este caso José Luis Sánchez Casahonda, hasta entonces dibujante de la Subinspección de ingenieros¹⁸. Tanto la instrucción como la planta propuesta fueron aprobadas por Isabel II por Real Orden y Real Decreto de 9 de enero de 1855. Finalmente, aparte de esta plantilla, De la Concha propondrá el 12 de diciembre de 1854, crear las plazas de Ingeniero Inspector de Obras del Departamento Oriental –en Santiago de Cuba– y del Departamento Occidental –La Habana–, si bien, al deberse ocupar por ingenieros del ejército, su aprobación se dilatará hasta el 25 de junio, al quedar pendiente de la aprobación del Ministerio de Guerra¹⁹. Con el paso de los meses, se iría perfilando poco a poco la forma de esta administración, solicitándose, conforme la demanda aumentaba, el incremento de la plantilla. Si bien el requerimiento de personal administrativo contará siempre con la aprobación del negociado de obras públicas del Ministerio de Ultramar, la necesidad de ingenieros constituiría un problema de mayor calado, más difícil de solventar. Para ello, de nuevo, se valdrán de los ingenieros del ejército ante la ausencia en Cuba de ingenieros de caminos, los naturales empleados de la Dirección.

EL INGENIERO MILITAR EN LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS

Ya se ha señalado cómo a partir del siglo XIX entra en juego por primera vez en España la figura del ingeniero civil y que, como consecuencia, ya desde 1803 se dejó de contemplar la intervención de los militares en las obras públicas. Aunque vista la salvedad de esta situación en Cuba, siempre fue una aspiración de los gobernantes encomendar este tipo de obras a un cuerpo de ingenieros civiles que debería constituirse en la isla. Así, en 1835 el capitán general Miguel Tacón envía una circular mandando formar una inspección de Caminos, Canales y Puertos y otra de Minas, a la que le seguirán reales órdenes que abundaban en esta disposición, pero que no llegarían a ponerse en práctica debido a la falta de

18 AHN, Ultramar, 35, Exp.52, Clasificación de José Luis Sánchez-Casahonda, delineante; Planta de la Dirección de Obras Públicas de la Isla de Cuba propuesta por el gobernador capitán general de la Isla de Cuba. 12 de diciembre de 1854. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección de Obras Públicas de Cuba: Extracto, fols. 3r-6r.

19 Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Mss/13949, Real Orden de 25 de junio de 1855 estableciendo dos Ynspectores de obras públicas uno en el Departamento occidental y otro en el oriental, fol. 96r.

medios y personal²⁰. En contraposición a esta aspiración encontraremos el total rechazo de la Junta de Fomento, que emitirá un informe firmado por el consiliario José Manuel Espelins y el síndico Miguel de Escubil en donde se aduce la idoneidad y capacidad de los militares para adaptarse a obras radicadas en un territorio a veces inhóspito y que requiere de grandes dosis de sacrificio y de la subordinación propia del escalafón militar:

La experiencia ha demostrado que hasta ahora para cuantas obras han ecsigido los diferentes ramos del servicio público o del estado, jamas en esta Ysla dejaran de hacerse por falta de Yngenieros; habiendo bastado siempre los militares únicos que hasta hoy ha habido. (...) La instrucción y aplicación de los ingenieros de caminos canales y puertos pues el gobierno ni la nacion conocen cuerpo alguno con el titulo de Yngenieros civiles, en nada escede a la que se daba y da a los Yngenieros militares o de egercito (...) Esta Ysla aun despoblada en su mayor parte ecsige de los Yngenieros circunstancias militares. Las construcciones en desiertos lejos de toda habitacion en parages mal sanos y expuestos a piratas o raqueros, no se parecen a las que se hacen en Europa en países llenos de vida y poblacion, sembrada de posadas, atravesadas de caminos en todas direcciones²¹.

Con la constitución de la Dirección de Obras Públicas se seguirá contando con los ingenieros militares, siendo, como se ha dicho, Francisco de Albear su primer director de manera interina, también nombrado al poco como Inspector de obras del departamento occidental, mientras que el teniente coronel de ingenieros Juan Campuzano será el Jefe de la Sección primera²². No obstante, la situación, aun siendo habitual, no dejaría de ser anómala, de modo que desde la isla se cuestionaba al Ministerio de Ultramar acerca de cómo emplear a estos ingenieros, dependientes del Ministerio de Guerra²³. En abril de 1857, ya con más de dos años de andadura de la Dirección, se hace todavía más evidente la necesidad de contar con ingenieros en plantilla, más allá de las comisiones hechas eventualmente por los militares. El día 11 de ese mes y año, el gobernador capitán general propone al Ministerio de Ultramar que, para que la Dirección pueda llevar a cabo sus numerosos proyectos, «deben destinarse exclusivamente al servicio de ella un cierto número de Yngenieros cuyos sueldos podrá figurar a su presupuesto» pues el cuerpo de ingenieros militares «ha estado desempeñando aquel servicio, mas en el dia hay grandes dificultades para distraerlos de otros objetos que los de su instituto»²⁴. Así, sólo atendiendo a las obras

20 ANC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 1060, n° 37775, Circular sobre la formación de un Cuerpo denominado Ingenieros Civiles; *Cfr.* María Victoria ZARDOYA LOUREDA, «De las atribuciones de los ingenieros militares y los ingenieros civiles en La Habana del siglo XIX», en Ignacio J. López Hernández y Pedro Cruz Freire, *coor., Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX*, Sevilla: Universidad de Sevilla. En prensa.

21 ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 18, n° 1199, Expediente relativo a la instalación en esta isla de una sección de ingenieros civiles que entienda en la dirección de todas las obras públicas.

22 Propuesta del gobernador capitán general de la Isla de Cuba de crear dos inspecciones de obras y otros asuntos. 12 de diciembre de 1854. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección de Obras Públicas de Cuba: Extracto; BNE, Mss/13949, Real Orden de 25 de junio de 1855 estableciendo dos Inspectores de obras públicas.

23 AHN, Ultramar, 35, Exp.51, Simultaneidad de sueldo y gratificación a ingenieros militares, 1856-1857.

24 José Gutiérrez de la Concha al Ministerio de Ultramar. 11 de abril de 1857. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección...

en marcha –entre otras, los faros de Cayo Piedra, Cayo Paredón Grande o Punta de Maisí, o las carreteras de Villa Clara o la Central–, eran necesarios ocho ingenieros, sin contar subalternos, también muy escasos en la isla. De esta forma propone dotar a la Dirección de una plantilla de diez ingenieros, a los que se sumarían los dos inspectores de cada departamento. Finalmente también demanda un aumento de la plantilla y poner en marcha una sección facultativa separada de la Dirección, aunque dependiente de ella, que haría las veces de junta consultiva, encargada de estudiar los proyectos presentados y reformularlos si hiciera falta. El negociado de obras públicas del ministerio coincidirá en la necesidad de dotar a la Dirección de un cuerpo facultativo de servicio exclusivo, para lo que vuelve a aludir a los ingenieros de caminos, dependientes del Ministerio de Fomento. Los motivos de la falta de estos efectivos los halla en que

por grandes ventajas que se ofrezcan a los ingenieros por pasar a aquellas provincias, nunca serán mayores que las que reportan de permanecer en la Península, donde la escasez de personal facultativo [...] les asegura una colocación segura y lucrativa. Es evidente que mientras no sobren ingenieros en la metrópoli no los habrá en las colonias, a menos de que adoptando la administración una marcha diferente, no quisiera proveer por igual a la demanda en todas las regiones de la monarquía²⁵.

La resolución del jefe de sección del Ministerio de Ultramar, Gabriel Enríquez Valdés, se manifiesta en los mismos términos que el informe anterior, coincidiendo en que ocho ingenieros para la enorme extensión de la isla apenas llega a cubrir una mínima parte de la demanda, de ahí que la solicitud de diez ingenieros, que aprueba, incluso puede considerarse insuficiente. Estos ingenieros, que por los motivos antes expuestos serán de nuevo militares, gozarían de una gratificación anual de 720 pesos sobre su sueldo base del que exoneraría al Ministerio de Guerra²⁶.

También se muestra accesible ante la solicitud de crear una sección facultativa, como junta consultiva semejante a la de Caminos, Canales y Puertos existente en la península, y de la que en última instancia dependerían para la aprobación de los proyectos. Ya en la instrucción redactada por De la Concha se hablaba de una junta formada por profesionales de diversos ámbitos de las obras públicas y que sería consultada en la parte facultativa por la Dirección. No habiéndose formado hasta la fecha ente alguno, Enríquez observa muy oportuna la propuesta del capitán general de formar esta sección consultiva con independencia de la Dirección, a fin de evitar choques derivados del rango militar entre el director –al momento ocupaba el puesto interinamente el ingeniero militar Juan Campuzano– y los integrantes de esta junta. Se propone pues que su planta se compusiera de dos tenientes coroneles ingenieros, con una gratificación de 720 pesos anuales. Estos ingenieros estarían encargados de redactar informes facultativos, examinar y rectificar proyectos y planos, así como de elaborar estadísticas de las obras²⁷. Aunque la medida será aprobada por la reina mediante Real Decreto el 29 de septiembre de 1857²⁸, para abril del año siguiente aún no

25 Informe de Luis Arévalo Gener. 4 de junio de 1857. *Ibidem*, fols. 19r-22v.

26 Informe de Gabriel Enríquez Valdés. 17 de agosto de 1857. *Ibidem*, fols. 25r-30v.

27 *Ibidem*.

28 BNE, Mss/13949, Real Decreto de 29 de septiembre de 1857 reformando la planta de la Dirección de obras públicas y creando la sección facultativa (copia), fols. 97r-97v.

se habían presentado los dos jefes de ingenieros que habrían de constituir la sección, por lo que De la Concha se dirige de nuevo a Madrid para proponer interinamente al comandante José Pérez Malo para que fuera desempeñando sus funciones²⁹ [Fig. 1].

Con la llegada de Francisco Serrano a la Capitanía General se vivirá un periodo de cambio en el seno de la Dirección de Obras Públicas derivado de la dificultad de seguir coordinando convenientemente las áreas administrativa, económica y facultativa de la corporación, así como por algunos conflictos surgidos entre diferentes ramos de la administración de la isla. Serrano propondrá la supresión de la figura del director y pasar sus competencias a la sección de fomento de la Secretaría del Gobierno Superior Civil, como solución a los constantes conflictos de atribuciones entre ambas oficinas que derivó en la renuncia del director en noviembre de 1860. Igualmente, esta propuesta de reforma obligaría a reforzar la planta facultativa de la administración, de modo que la Sección Facultativa sería sustituida por una Junta compuesta por dos inspectores y dos ingenieros³⁰. Sin embargo, desde el negociado de obras públicas del Ministerio de Ultramar se desaprobarían tales medidas, atendiendo a que la Dirección debía de gozar de una mínima autonomía que la liberara de aquellas trabas burocráticas³¹. Lo cierto es que más de un lustro después de echar a andar la Dirección, no podía considerarse que operara de manera completamente eficiente, debido a los diferentes procedimientos administrativos que seguían los proyectos. La coordinación entre las secciones administrativa y facultativa determinaba la continua dilación de los expedientes, a lo que se sumaba la imposibilidad de fiscalizar y controlar desde la sección económica las numerosas juntas jurisdiccionales de Fomento.

De nuevo la solución fue reformular la Dirección. En julio de 1861, al constituirse el Consejo de Administración de la Isla de Cuba, se le transfiere la función consultiva de

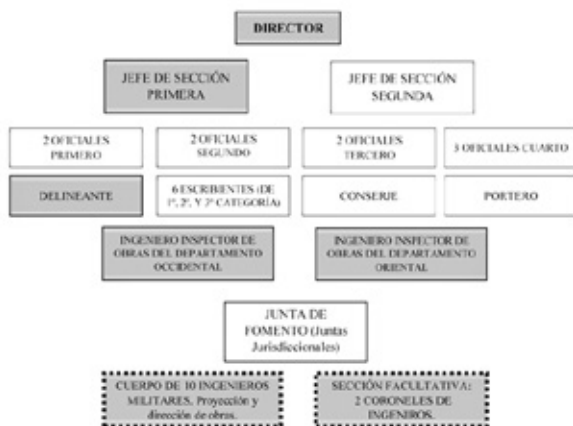


Fig. 1. Planta de la Dirección de Obras Públicas en 1857. Sobre fondo gris aparecen los cargos desempeñados permanentemente o de forma interina por ingenieros militares. Los cuadros punteados corresponden al incremento establecido por Real Decreto de 29 de septiembre de 1857.

29 José Gutiérrez de la Concha al Ministerio de Ultramar. 12 de abril de 1858. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección..., fols. 32r-32v.

30 Francisco Serrano al Ministerio de Ultramar. 12 de noviembre de 1860. AHN, Ultramar, 78, Exp.16, Expediente general de la Dirección..., fols. 50r-52v.

31 Informes del negociado de obras públicas y jefe de sección del Ministerio de Ultramar. *Ibidem*, fols. 52v-64r.



Fig. 2. Planta de la Subdirección de Obras Públicas a principios de 1864, según Real Orden de 18 de octubre de 1861, los reales decretos de 25 de noviembre de 1863 y de 11 de diciembre de 1863. Punteado aparecen los miembros de la Junta Consultiva (Según Real Decreto de 25 de noviembre de 1863). Los cargos desempeñados en algún momento por ingenieros militares se indican con el fondo gris. Por Real Orden de 27 de marzo de 1866 el Subdirector es sustituido por el Inspector General y se crean las Juntas Departamentales de Obras Públicas establecidas en los distritos, en aquel momento 11, según Real Orden de 12 de Abril de 1865.

reservadas anteriormente al gobernador superior civil y algunas otras del antiguo director. Finalmente, quedaría suprimida la Sección Facultativa creada en 1857, disponiéndose la creación de una jefatura más de Sección Primera en poder también de un ingeniero –en total tres con la establecida en 1854 y el Jefe de la Sección de Telégrafos–. Con carácter consultivo se creaba de nuevo una junta formada por los tres ingenieros jefes de sección y el inspector de obras del departamento occidental. Igualmente por Real Decreto de 11 de diciembre de 1863 se crearon las Juntas jurisdiccionales de Agricultura, Industria y Comercio, que tomaron las funciones consultivas que dejaron las homólogas juntas pertenecientes a la extinta Junta de Fomento³² [Fig. 2].

la Real Junta de Fomento, que sería suprimida. Por otro lado, hasta la fecha había sido desatendida la solicitud de refuerzos de ingenieros militares hecha al Ministerio de Guerra, e igualmente la Sección Facultativa se había mostrado inoperativa, pues hasta entonces sólo contaba con un ingeniero con plaza interina para redactar todos los proyectos que se solicitaban. Para solventar esta situación en la Real Orden de 18 de octubre de 1861 se aumentaba el número de ingenieros destacados en la isla y los distribuía en diferentes comandancias, quedando en cada una de ellas un comandante con atribuciones tanto militares como civiles dependientes de la Dirección. Administrativamente esta última dividiría la isla en diez Distritos de Obras Públicas, en correspondencia con cada una de estas comandancias. De esta manera se agilizó considerablemente la formación de proyectos, quedando ahora con mucha mayor precisión que los elaborados por ingenieros desconocedores del medio donde debían levantarse.

Más tarde, en 1863, siguiendo con esta tendencia reformadora y atendiendo a la antigua aspiración de Serrano de centralizar esta corporación, se convierte la Dirección en Subdirección de Obras Públicas, subordinada a la Dirección de Administración. De esta manera, el Director de Administración de la isla es en instancia superior el que controla la Subdirección de Obras Públicas, asumiendo las funciones re-

32 *Memoria sobre el proceso de las Obras Públicas en la Isla de Cuba desde 1º de enero de 1859 a fin de junio de 1865*, La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General de S.M., 1866, pág. 9.

Estas medidas quedarían planteadas y reformuladas en el nuevo reglamento de reordenación del servicio de obras públicas de la isla, sancionado por Real Orden de 27 de marzo de 1866³³. Por esta disposición se instituye la figura del Inspector General, que vendría a sustituir a la del Subdirector como jefe inmediato del servicio. Igualmente se mantenían los Inspectores de Departamento encabezando la parte facultativa de los proyectos y obras que se acometiesen en sus demarcaciones, si bien ahora debían residir en La Habana y formar parte de la Junta consultiva de Obras Públicas. Ésta a su vez delegaba en las Juntas Departamentales de Obras Públicas, erigidas en la capital de cada Departamento, quedando constituida por el gobernador como presidente, el ingeniero del distrito de aquella capital, el arquitecto de la ciudad y un profesor de la escuela pública que desempeñara la enseñanza de alguna asignatura de construcción o bien un facultativo.

Por otro lado, el reglamento hacía hincapié en que las obras públicas desarrolladas por el servicio eran por normativa competencia exclusiva de los ingenieros de caminos, canales y puertos, tal y como se disponía en el reglamento orgánico de este cuerpo aprobado por Real Decreto de 28 de octubre de 1863. Así, para fomentar el pase de ingenieros civiles a la isla, se establecía como incentivo el ascenso automático a la categoría superior inmediata. Sin embargo, mientras esto no ocurriese, podrían nombrarse como hasta entonces, a ingenieros militares e integrantes del cuerpo de ayudantes de obras públicas, «los cuales se dedicarán tan solo a las funciones del cargo para que sean nombrados, quedando en este caso sujetos a todas las disposiciones de este reglamento»³⁴. La equiparación de los oficiales del cuerpo de ingenieros militares, algunos de ellos coroneles del ejército, con ayudantes de obras, así como la subordinación de éstos a la administración civil, fue entendida por los ingenieros militares encargados del servicio de obras públicas como un menoscabo de sus derechos y una degradación de su estatus. La queja de estos oficiales se saldaría con la dimisión de un considerable número de ingenieros militares que hasta el momento ocuparon las inspecciones de obras públicas y sus jefaturas de distritos, entre ellos el inspector del departamento occidental, el coronel Ramón Zavira³⁵. Las renunciaciones sin embargo no fueron aceptadas a pesar del carácter voluntario con que siempre los militares desempeñaron esta tarea, máxime cuando desde la administración se conminaba

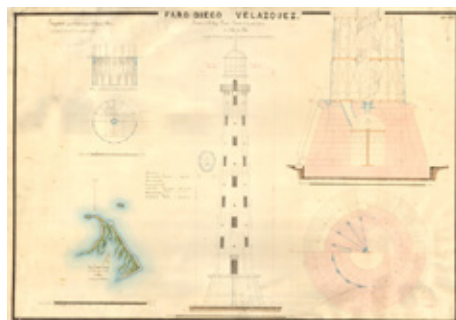


Fig. 3. Faro Diego Velázquez. Situado en el Cayo Paredón Grande de la costa Norte de la Isla de Cuba. Francisco de Albear y Armando Velasco. España, Ministerio de Defensa, Instituto de Historia y Cultura Militar, Archivo General Militar de Madrid. Cartoteca. CUB-155/9.

33 Reglamento de reorganización del Servicio de Obras Públicas de la Isla de Cuba, 27 marzo de 1866, Capítulo 1º, Artículos 1º y 2º. AHN, Ultramar, 268, Expediente general de reorganización del servicio de Obras Públicas de Cuba.

34 *Ibidem*, Capítulo 6º, Artículos 21º y 22º.

35 M.V. ZARDOYA, «Atribuciones». En prensa.

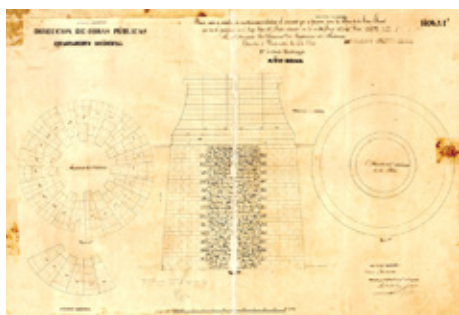


Fig. 4. Plano, corte y detalle de construcción relativos al cimiento que se propone para la Base de la Torre Fanal que ha de construirse en el Cayo Cruz del Padre. Antonio Montenegro. 1856. Archivo Nacional de Cuba. Fondo Mapoteca. P-4290.



Fig. 5. Isla de Cuba con el Estado de los Ferrocarriles, Telegrafo y Faros. Obras de Puertos, Carreteras y Caminos vecinales siendo Gobernador Capitan Gral. el Exmo Sor. D. Jose Gutierrez de la Concha Marques de la Habana. 1859.

a los ingenieros militares al pase a la carrera civil para poder ocupar aquellas funciones y procederse así a la desmilitarización del servicio. A pesar de ello, el capitán general Joaquín del Manzano manifestará la imposibilidad de emplear ingenieros civiles en el servicio de obras públicas mientras éstos no llegaran, atendiendo a las reticencias de los militares a perder sus privilegios como miembros del ejército regular. Así se manifiesta Manzano aludiendo al polémico reglamento que así lo determinaba, pues éste

contiene varias cláusulas que no pueden plantearse mientras no tenga efecto el envío del personal necesario del primer cuerpo [ingenieros civiles], ó que del 2º [ingenieros militares] se presente con espontaneidad el suficiente número, o acepten declinar en Obras Públicas con exclusión de los militares que desempeñan, lo que no es de manera ninguna probable según las insistencias con que presentaron todos sus dimisiones al tener conocimiento del Reglamento de 27 de marzo³⁶.

Ya con anterioridad, el capitán general se dirigió el 14 de junio al Ministerio de la Guerra con la misma preocupación, solicitando el pronunciamiento sobre si debían los oficiales de ingenieros separarse del servicio de obras públicas. Éstos sólo estaban dispuestos a continuar con esta labor en las mismas condiciones contempladas hasta la fecha, aceptando las comisiones y cargos de la administración civil sólo voluntariamente y siempre sujetos a las obligaciones y derechos de su pertenencia al escalafón. Sin embargo, no se cederá a estas demandas desde Madrid, de modo que a la consulta de 14 de junio se contestará mediante Real Orden de 8 de febrero de 1867 insistiendo en la desmilitarización de aquella administración, atendándose a lo previsto en las disposiciones anteriores³⁷. No obstante,

36 Joaquín del Manzano al Ministro de Ultramar. 13 de noviembre de 1866. AHN, Ultramar, 268, Expediente general de reorganización...

37 Real Orden de 8 de febrero de 1867, sobre si los Jefes y Oficiales de Ingenieros de la isla de Cuba han de continuar con los servicios de Obras Públicas, con motivo de la nueva organización de éstos. Madrid, 14 de febrero de 1867. España, Ministerio de Defensa, Instituto de Historia y Cultura Militar,

el momento coincidirá con el asentamiento del primer grupo de ingenieros de caminos, canales y puertos que arribaron a la isla, censados por primera vez en 1867 en un total de ocho, quienes pasaron a ocupar los cargos que tradicionalmente estuvieron en poder de los militares, aún desbordados en un principio por tan reducida plantilla³⁸.

Aunque el deslinde de funciones nunca será definitivo, pues a partir de esta fecha seguiremos encontrando en ocasiones a militares al servicio de las obras públicas en Cuba, no supondrá una participación sistemática como se había dado hasta entonces³⁹. Por otro lado, la puesta en marcha de un cuerpo civil de ingenieros en la isla, por primera vez desde que en 1835 lo demandara el capitán general Tacón, coincidirá con el estallido del primer conflicto armado secesionista que reclamará a los ingenieros militares para acometer tareas propias de su instituto. Queda sin embargo un importante legado a la historia de las obras públicas en España, que por su particularidad merece ser tenido en cuenta y estudiado. Son elocuentes ejemplos de lo dicho obras como los faros de punta de Maisí, Paredón Grande y Bahía de Cádiz; los trabajos de mantenimiento y habilitación de puertos mercantes como los de La Habana, Matanzas, Cárdenas, Cienfuegos, Casilda, Santiago y Baracoa; la ampliación y nueva construcción de líneas de ferrocarril como las conexiones entre Cienfuegos y Villa Clara, Casilda y Sancti Spíritus, y La Habana y Marianao; el levantamiento de hospitales, mercados, mataderos, cárceles, cementerios y obras de urbanismo en general por las principales ciudades de la isla; y obras de canales y conducciones de agua, destacando particularmente el Canal del Vento, proyecto iniciado durante este periodo y debido al coronel Francisco de Albear.



Fig. 6. Fotografía de Francisco de Albear y Fernández de Lara. Archivo del Museo Nacional de Historia de las Ciencias Carlos J. Finlay, Fondo Real Academia, Exp. Francisco de Albear, Carpeta 2, Doc. 10.

Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos, Sign. 2-5-9-9. En cumplimiento con el acuerdo de difusión pública de los documentos del archivo se adjunta un enlace al portal de la institución: <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos>.

38 Fernando SÁENZ RIDRUEJO: «Ingenieros de caminos en Puerto Rico, 1866-1898», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 55 (2009), pág. 314; Con más detalle, la Dra. Zardoya se ocupa de analizar la situación de estos primeros ingenieros de caminos que convivieron con los últimos militares del servicio. M.V. ZARDOYA, «Atribuciones». En prensa.

39 J.I. MURO MORALES, «Ingenieros militares XIX», s/n.

DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA

Presidenta: M^a del Mar Lozano Bartolozzi (*Universidad de Extremadura*)

Ponente: Teresa Sauret Guerrero (*Universidad de Málaga*)

La formación artística en España. Una historia de desencuentros

Secretario: Vidal de la Madrid Álvarez (*Universidad de Oviedo*)

DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA

M^a DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Universidad de Extremadura

PREÁMBULO

El XXI Congreso Nacional de Historia del Arte convocado bajo el título: «La Formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores», plantea nuevas miradas sobre la condición del artista. En primer lugar, las que se derivan de ser un creador con una determinada formación, recibida a través de unos sistemas educativos que integran parte de las investigaciones de los historiadores; con un creciente análisis panorámico y renovados matices. Pero también se da protagonismo a la mirada del observador, es decir a los espectadores¹, que han sido guiados simultáneamente por unas pantallas visuales² y por unas líneas pedagógicas que queremos conocer. Se añade el interés de introducirnos en los ambientes sociales donde en algunos casos los docentes tuvieron un papel señalado: Sociedades Económicas del País, Ateneos, etc. Una investigación hecha como gnosia crítica y no como erudición positivista.

-
- 1 En primer lugar quiero dar las gracias a los organizadores del congreso por haberme invitado a presidir esta mesa, en la que interviene como ponente la doctora Teresa Sauret catedrática de la Universidad de Málaga y como secretario el doctor Vidal de la Madrid, profesor Titular de la Universidad de Oviedo.
 - 2 Hace ya varias décadas Juan Antonio RAMÍREZ planteaba el problema de las pantallas culturales que acompaña a la mirada de las obras artísticas en su libro *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid: ed. Cuadernos Arte Cátedra, 1976, pág. 276: «*La pantalla artístico-cultural. Es una construcción teórica que permite recuperar una parte de los objetos pasados, seleccionándolos en virtud de las peculiares tradiciones culturales del grupo social que la construye, de la realidad artística presente, y del modelo de organización político-social que ese grupo se propone implícitamente, como paradigmático*».

Pero de forma particular en esta Mesa: «De la Academia a la formación universitaria», se ha buscado el conocimiento de la formación artística desde las Academias, en todos sus alcances, hasta la Universidad en las actuales Facultades de Bellas Artes, sin excluir en el terreno instructivo las Escuelas de Artes y Oficios que nos retrotraen al siglo XIX, y otros centros de enseñanzas humanísticas y artísticas. En consecuencia y gracias a la publicación de las actas de este Congreso, con interesantes ponencias y comunicaciones, se aporta un amplio repaso de cuestiones y contenidos abiertos en diferentes líneas con miradas de actualidad y una buena bibliografía.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primera observación que podemos constatar es cómo se han extendido los estudios sobre el nacimiento y desarrollo de los distintos centros de enseñanza. Se empezó por las Reales Academias, pero se ha reducido la escala en las investigaciones sistémicas que han orientado trabajos señalando centros surgidos en ciudades pequeñas con un análisis sectorial dentro de la tendencia general de una microhistoria, que va conformando todo un mapa cartográfico de Academias de Bellas Artes y de Escuelas de Artes y Oficios provinciales. Sin duda las becas convocadas por Diputaciones Provinciales, Ayuntamientos, etc. han contribuido a ello.

Estudios que analizan una historia del sistema formativo casi antropológica por las implicaciones transversales que afectan tanto al terreno artístico, como al sociológico o político, dada la importancia de la sociedad local en el desarrollo de estos centros. Y sobre todo analizan una historia de las instrucciones. En éste último sentido es interesante el artículo de Ricardo Marín Viadel al plantear cuatro modelos o paradigmas de enseñanza de las artes visuales³, que abarcan desde los talleres de artistas a las academias de Bellas Artes⁴, desde las escuelas de las vanguardias históricas inspiradas fundamentalmente en la Bauhaus, a las Facultades de tendencias más innovadoras que pretenden fomentar la total creatividad del artista.

Unas líneas abiertas a los investigadores a través de la habitual consulta de los archivos para rescatar por ejemplo los dibujos conservados como ejercicios de pruebas de examen de aspirantes al título de arquitectura con sus proyectos; u otros documentos gráficos como los de proceso para obtener los títulos de pintura, escultura, grabado, custodiados en los gabinetes de dibujos⁵. Sin olvidar las pesquisas para analizar tanto los reglamentos

3 Ricardo MARÍN VIADEL, «Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea», *Arte, Individuo y sociedad*, 9, 1997, págs. 55-78.

4 Nikolaus PEVSNER, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. Francisco CALVO SERRALLER, «Las academias artísticas en España», epílogo al libro citado de Pevsner, págs. 209-239. Vidal de la MADRID ÁLVAREZ, «El aprendizaje institucionalizado y el arquitecto «moderno»: de la academia de Juan Herrera a la Academia de BB.AA. de San Fernando», *Ars et scientia: estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)* / coord. por Begoña Alonso Ruiz, Olatz Villanueva Zubizarreta, Valladolid: Castilla Ediciones, 2008, págs. 89-114.

5 Isabel AZCÁRATE LUXÁN, María Victoria DURÁ OJEA, Elena RIVERA NAVARRO, «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San

vigentes en cada Academia, Escuela o Facultad de Bellas Artes, como sus Estatutos y los distintos marcos legislativos. O igualmente explorando los expedientes académicos, el número de matriculados, la relación sistemática de los alumnos. Unos temas, estos últimos, menos atractivos, pero necesarios que están dando lugar a investigaciones que alientan a nuestros alumnos para encontrar argumentos de trabajo.

Como todos sabemos las Academias empiezan su andadura a lo largo de la edad Moderna siendo pionera en España la Academia del Arte de la Pintura de Sevilla de 1660⁶, espejo de las creadas desde el Renacimiento en Europa. Si bien es en el siglo XVIII, con la llegada de los Borbones y el espíritu de la Ilustración, cuando con la fundación de la Real Academia de San Fernando en 1752 se configura el gran proyecto cultural de control de enseñanza y normalización de lenguajes⁷. Un proyecto que sabemos tuvo ya su comienzo en la Junta Preparatoria creada en 1744.

Los estudios realizados sobre ella son abundantes: desde los análisis sobre la formación y debates en materia de arquitectura, desarrollados por historiadores como Carlos Sambri- cio⁸, Delfín Rodríguez⁹... o sobre la expedición de los títulos de arquitecto y maestros de obras con las pruebas correspondientes, caso de José Enrique García Melero¹⁰; y sus orientaciones arquitectónicas, cuestión considerada por Fernando Marías y Agustín Bustaman-

Fernando (1736-1967)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre (1988)*, 66, págs.363-478.

- 6 Ramón CORZO SÁNCHEZ, «Presentación del libro «La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla.1660-1674», por el Académico Numerario Excmo. Sr. D. Ramón Corzo Sánchez», *Boletín de Bellas Artes*, 38, (2010), págs. 97-117.
- 7 Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989; Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *El libro de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991. José CAVEDA, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- 8 Carlos SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: CSCAE y IEAL, 1986. En relación al pensamiento crítico de Villanueva y la pedagogía arquitectónica ver Carlos SAMBRICIO, «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de ideas estéticas*, 31 (1973), págs. 159-174. Carlos SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: COAM, 1986.
- 9 Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, «Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI», en *Fernando VI y Bárbara de Braganza: un reinado bajo el signo de la paz. 1746-1759* / coord. por Antonio Bonet Correa, Beatriz Blasco Esquivias, 2002, págs. 219-243. D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Hacia una nueva idea...* págs. 15-31. Luis SAZATORNIL RUIZ, «Madrid-Roma-París: la formación de los arquitectos españoles en el siglo XIX», *Ars et scientia: estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)* / coord. por Begoña Alonso Ruiz, Olatz Villanueva Zubizarreta, Valladolid: Castilla Ediciones, 2008, págs. 115-158.
- 10 Sobre los exámenes de los profesionales de la arquitectura en la Academia, véase: José Enrique GARCÍA MELERO, «El debate académico sobre los exámenes para las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1783)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (1993), págs. 325-378.

te¹¹. A los de escultura de Leticia Azcue Brea¹². Más la influencia en el ambiente artístico y de los lenguajes estilísticos como lo hizo Claude Bédât¹³.

La Real Academia de San Fernando se convirtió en la cabecera institucional para llevar a cabo la normalización de las enseñanzas artísticas. Lejos de los antiguos gremios y talleres medievales donde se hacía uso de repertorios de grabados, y de los obradores de los maestros, para la obtención de la oficialía. Aunque no se abandonaran nunca las relaciones de los aprendices con familiares artistas que desde la cuna les enseñaron.

La Academia además de programar unos planes de estudio y una formación clásica y armónica¹⁴, fomentó la realización de diversos diccionarios de artistas, como el «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España» de Ceán Bermúdez (1800-1801) elaborado a propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵ y los diccionarios de términos¹⁶.

Igualmente, junto al estudio anatómico del natural, con modelos que posaban directamente, era importante el conocimiento de la historia del arte gracias a la adquisición y elaboración de vaciados de esculturas que reprodujeran obras maestras, de la antigüedad al siglo XIX. Vaciados hechos en yeso a partir de moldes de las obras originales, que ligados a las Academias de Bellas Artes y de Artes y Oficios, pudieran copiar los estudiantes; un tema que me resulta muy cercano pues mi propio bisabuelo: Lucas Bartolozzi, fue el jefe del taller de reproducciones artísticas de la Academia de San Fernando y después su hijo Benito y otros parientes. Taller ubicado en el sótano de la Academia que yo visitaba cuando era pequeña. Hay historiadores que nos aportan luz sobre estas cuestiones¹⁷ pero aún queda mucho por investigar en este campo.

La colección de estas estatuas y relieves ha dado lugar a museos internacionales y de nuestro país. Como el propio Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid

- 11 Fernando MARIAS, Agustín BUSTAMANTE, «Sobre el curso de arquitectura de la Academia», en AA.VV., *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alpuerto, 1988, págs. 51-166. Ver también Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Academia de San Fernando*, Madrid: Xarait, 1983.
- 12 Leticia AZCUE BREA, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992, vol. I y II.
- 13 Claude BÉDAT, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- 14 Eduardo ESTRADÉ GUTIERREZ, *La enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1857-1936)*, Madrid: Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 1997.
- 15 David GARCÍA LÓPEZ, «El Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», en Ceán Bermúdez, *Historiador del Arte y coleccionista ilustrado* [cat.exp.], Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016.
- 16 Benito BAILS, *Diccionario de Arquitectura Civil*. Obra Póstuma de Don Benito Bails. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802 (ed. Facs. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1973).
- 17 María Teresa CRUZ YÁBAR, «Modelos y réplicas en las obras de los escultores de la Real Academia de San Fernando en la segunda mitad del siglo XVIII», en «Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la Escultura europea». *Actas del II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 14-16/02/2013), Valladolid: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, (2013) t. II, págs. 315-332.

creado en 1877 fundamentalmente con fines didácticos, que tras sus varias sedes desde la del Casón del Buen Retiro y espacios de almacenaje, ha sido trasladado en parte hace pocos años al Museo de Escultura de Valladolid¹⁸; pero además es importante el de Bilbao, renovado no hace muchos años, o la colección de vaciados de la Universidad de Sevilla, en la antigua Fábrica de Tabacos.

También se hacen comparaciones sobre las Academias fundadas más allá de la de San Fernando, aunque fuera el modelo a seguir, como la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España en México, fundada por Carlos III en 1781, y la de San Hermenegildo de Lima. Sin olvidar las españolas que se fundan el mismo siglo XVIII bajo su dirección como Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid y Cádiz.

Se ha estudiado su pedagogía, un ejemplo es el trabajo de Ángeles Pazos sobre la Academia de Bellas Artes de Málaga en el s. XIX¹⁹ o el de Ramón Corzo Sánchez sobre las Academias de Bellas Artes de Andalucía²⁰. Hasta hacerlo igualmente del sistema de las Academias actuales.

Sin olvidar que además la Academia ejerció una labor de tutela sobre la calidad de los trabajos arquitectónicos y artísticos²¹, lo cual también ha orientado otros estudios²².

Recordemos que los viajes de estudio, y el llamado excursionismo, integraron parte de la formación de los artistas bajo el espíritu ilustrado, y posteriormente durante el romanticismo, llegando hasta la actualidad, al ser condición de las estancias becadas como las de la Academia de España en Roma, cuya actividad fue estudiada por Margarita Bru²³ y posteriormente por otros historiadores como Carlos Reyero²⁴.

Las academias fomentaron y compartieron actividades de los Ateneos y de Sociedades como las Económicas de Amigos del País que a su vez apoyaron la creación de academias de dibujo y de Escuelas de Bellas Artes y Oficios artísticos provinciales. En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, las clases de dibujo al natural servían de apoyo a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Como las Escuelas de Artes y Oficios a las que acudían alumnos

18 Enrique VARELA AGÜÍ, María BOLAÑOS, «La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 7-8, (2011-2012), págs. 366-379. María BOLAÑOS, «Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas», *Culture & History Digital Journal* 2(2): <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025> [consultado 10/XI/2016].

19 Ángeles PAZOS BERNAL, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el s. XIX*, ed. Bobastro, 1987.

20 Ramón CORZO SÁNCHEZ: «Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. Su origen, historia y organización actual», *Temas de estética y arte*, 25 (2011), págs. 206-225.

21 José Javier AZANZA LÓPEZ, «El papel regulador de la Real Academia de San Fernando en la implantación del neoclasicismo en Navarra», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21 (2002), págs. 149-165.

22 Aurora MIRÓ DOMÍNGUEZ, «El examen del arquitecto de Cirilo Salinas en la Real Academia de San Fernando», Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, vol. I, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, págs. 339-353.

23 Margarita BRU ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma: (1873-1914)*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.

24 Carlos REYERO, «La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el desorden a través de la vuelta al orden», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6 (1994), págs. 245-258.

para aprobar el duro examen de ingreso en las Escuelas de Bellas Artes preparándose en la práctica del dibujo para encajar las figuras y hacer ropajes con volumen. Pues muchos fueron los medios de enseñanza en academias públicas y privadas o en talleres, diferentes a las Reales Academias que propiciaron distintas formas de innovación académica en el terreno de la metodología y la praxis.

Simultáneamente se ha investigado sobre los libros que han influido e influyen en la formación del artista y se encuentran en las bibliotecas académicas, pues la adquisición de libros para aquéllas es otro capítulo de interés. Tratados sobre materiales, técnicas, métodos para el aprendizaje. Con un amplio arco cronológico desde la antigüedad a nuestros días. Desde Vitruvio a Cennini o al Padre Pozzo. Desde los manuales del siglo XIX, algunos sobre técnicas de la construcción, que fueron firmados por los propios profesores de las Academias o alentada su publicación desde ellas²⁵, como el del Arte de edificar de Manuel Fornés y Gurrea, director de la Academia de San Carlos de Valencia²⁶, estudiados por el profesor Bonet Correa²⁷, a los que se encuentran en las páginas web actuales. Una investigación que se dirigió en principio a los grandes maestros que sistematizaron las enseñanzas con los modelos llamados clásicos como el trabajo de la doctora Camacho sobre el manuscrito técnico de Antonio Ramos²⁸, mientras que hoy día encontramos bibliografía sobre otro tipo de libros que también aportan singularidades.

Luego llegaron las Escuelas Superiores de Bellas Artes a varias ciudades (Madrid, Valencia, Barcelona, Sevilla) con sus planes de estudio que igualmente han sido motivo de investigaciones²⁹ y posteriormente a finales de los años setenta se convirtieron en Facultades de Bellas Artes al integrarse en las Universidades con afán de modernizar sus objetivos y ponerse a la vanguardia de la enseñanza. Una enseñanza que mantiene en parte modelos académicos clásicos o por el contrario opta por otros más modernos, sobre todo por las posibilidades de las nuevas tecnologías.

A tenor de las comunicaciones recibidas en este congreso se ve como la mirada se ha ampliado y al igual que exigimos que las investigaciones sean cada vez más interdisciplinarias y transversales; y los historiadores embarcados en ellas, sean acompañados de los arquitectos, restauradores, museólogos, sociólogos ingenieros de caminos, etc. Lo mismo

25 Isabel SÁNCHEZ GAJARDO, «Los manuales de construcción en el siglo XIX, fuentes para la arquitectura decimonónica. El caso de Extremadura», *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres: Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2007, págs. 629-643.

26 Manuel FORNÉS Y GURREA, *El arte de edificar: compuesto de Observaciones sobre la práctica del arte de edificar, las cuales van seguidas por las Ordenanzas de Madrid*, edición de 1857 y *Álbum de proyectos originales de arquitectura*, edición de 1846. «Introducción» de Antonio Bonet Correa, Madrid: Ediciones Poniente, 1982.

27 Antonio BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid: Alianza, 1993.

28 Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, «El manuscrito técnico de Antonio Ramos», *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres: Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2007, págs. 171-183. *El manuscrito Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.

29 Juan Carlos ARAÑO GISBERT, *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, [Tesis Doctoral], Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1988. Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura», *Arte, Individuo y Sociedad* 25 (3), (2013), págs. 495-508.

la enseñanza y la investigación en relación con ella en dichos centros es más interdisciplinar. Pedagogos, investigadores de la didáctica de la enseñanza, encabezan proyectos de investigación para aplicar encuestas, estadísticas...y distintos indicadores.

LÍNEAS DE TRABAJO

Una de las líneas de investigación abordada hace unos años es la presencia de la mujer y las posibilidades en el acceso a la enseñanza en las Academias de Bellas Artes y distintas Escuelas de Pintura, escultura y grabado. Ya Estrella de Diego realizó pioneros estudios como al analizar a las mujeres tanto del siglo XIX³⁰, como de la vanguardia española «fuera de orden» en una exposición comisariada junto a Fernando Huici³¹. Y hay tesis doctorales como la de Matilde Torres López: *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*³². Se añaden artículos³³, comunicaciones, congresos y jornadas³⁴. De eso sabe mucho la doctora Sauret que inició en la Universidad de Málaga los estudios de Género e Historia del Arte propiciando los análisis sobre la mujer con diferentes perspectivas. También es el tema de algunas comunicaciones de esta mesa, como la de Cristina Rodríguez Samaniego y Natàlia Esquinas Giménez, con los análisis de la enseñanza en las Academias. Mientras que Mercedes Valdivieso con su mirada cosmopolita ha analizado las influencias en la educación artística en España de la vanguardia alemana.³⁵ No quiero tampoco dejar de mencionar a Elisa Povedano Marrugat y sus estudios sobre la mujer y la educación artística en el siglo XIX³⁶. Y a orientaciones como la del camino desde la

30 Estrella de DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra, 1987.

31 Fernando HUICI y Estrella de DIEGO (Coords.): *Fuera de Orden. Mujeres de la vanguardia española*, Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1999.

32 Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte, Málaga, 2007.

33 *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, ed. Consuelo Flecha García, Marina Núñez Gil, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla - Fundación El Monte, 2001.

34 Teresa SAURET (Coord), *Historia de Arte y Mujeres*. Málaga: Atenea. Edit. Estudios de la Mujer. Servicio de Publicaciones. Universidad de Málaga. 1996. LOZANO BARTOLOZZI, Mª Mar, «Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo», en CAMACHO MARTÍNEZ, ROSARIO y MIRÓ DOMÍNGUEZ, AURORA (Coords). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Edit. Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA) 2001, págs.289-324.

35 Úrsula GRÓSENICK, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: ed. Tachen, 2005.

36 Elisa POVEDANO MARRUGAT, «Mujeres y educación artística en el siglo XIX», en *Ritmos contemporáneos. Género, política y sociedad en los siglos XIX y XX*. Madrid: Dykinson, 2012, págs. 59-89. Elisa POVEDANO MARRUGAT, «La mujer española en la educación artística del Siglo XIX: Academia, Escuela de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios», *Congreso «Lucha de Géneros en la Historia a través de la imagen»*. Vol. II. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, págs. 43- 53.

educación en las instituciones oficiales a su repercusión en circunstancias como el exilio español, temática del trabajo de Carmen Gaitán Salinas³⁷.

Otro espacio en el que se investiga son las experiencias con modelos educativos innovadores³⁸, por los cambios llevados a cabo desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Con líneas pedagógicas en la enseñanza del dibujo y otras materias artísticas, que llegaron a influir en la enseñanza de los artistas, como las desarrolladas por Krause, a través de la Institución Libre de Enseñanza y de su fundador Francisco Giner de los Ríos³⁹. Su influencia se concretó asimismo en la Residencia de Paisajistas de El Paular⁴⁰, dependiente de la Escuela de San Fernando. Pero también, pienso que son necesarios los estudios sobre otro tipo de experiencias para alumnos de las Escuelas de Bellas Artes como la Escuela Internacional de Pintura Mural de Sant Cugat del Vallés.

De interés son los propios testimonios de los artistas respecto a la docencia y a la educación, con análisis de ésta como fuente de las actitudes de vanguardia. Destaca al respecto el escultor, profesor y académico Juan Bordes, autor de varios textos sobre el tema⁴¹.

NUEVOS RETOS DE LA INVESTIGACIÓN

Pero un problema abierto en la investigación es cómo las enseñanzas actuales no pueden analizarse con anteriores parámetros. La irrupción de internet en las dos últimas décadas nos hace reflexionar «sobre el camino a seguir dentro de esa estrecha relación entre Educación, Arte e Internet», como afirma el profesor Carlos Escaña González⁴². No podemos obviar los nuevos recursos como los bancos de imágenes, diccionarios de términos, acceso a los fondos de museos, exposiciones y otros centros de arte internacionales. Junto al fenómeno del net art...con sites o plataformas dedicados al arte y museos que atesoran en sus fondos el new media art, y las obras del arte inmaterial y digital, como el Museo de arte

37 Carmen GAITÁN SALINAS, «Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939», *Archivo Español de Arte*, 89, No 353 (2016).

38 «Los espacios públicos del saber en el siglo XIX: proyectos y discursos para la construcción de la sociedad liberal» (HAR2009-12418/HIST), perteneciente al Ministerio de Ciencia e Innovación.

39 La doctora Povedano trabaja sobre la historia de las enseñanzas artísticas. ELISA POVEDANO MARRUGAT: *Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia (1826-1950)*. Tesis doctoral (2002) publicada en archivo (2011). <http://hdl.handle.net/10016/12528>.

40 ELISA POVEDANO MARRUGAT, «Paisaje y Academia: las enseñanzas artísticas entresiglos», *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, 2013 (Junio) 3 (I) Extraordinario, 403-424.

41 JUAN BORDES, *La infancia del artista o las fuentes del Nilo: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Juan Bordes Caballero: leído en el acto de su recepción pública, el día 29 de octubre de 2006, y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006. JUAN BORDES, *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Madrid: Cátedra, 2007.

42 CARLOS ESCAÑO GONZÁLEZ, «Hacia una educación artística 4.0», *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 2010, págs. 135-144. Profesor de didáctica de la expresión plástica de la Universidad de Sevilla que investiga sobre Educación y Cultura Audio-Visual y su relación con las nuevas tecnologías.

Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz⁴³. La forma de enseñar y trabajar con distintos recursos como los interactivos plantea métodos diferentes con ecos sociales participativos.

Los blogs, las redes sociales, obligan a interactuar con otros usuarios en el contexto de aquellas pero no en el contexto físico de la Facultad.

Las Universidades se han dotado de páginas web y plataformas de Campus Virtual, donde los profesores cargan información y contenidos docentes, y los propios alumnos pueden interactuar con sus tareas. Hay docentes que han creado blocs para los alumnos que han generado trabajos sobre temas de arte y patrimonio cultural, como apoyo al aprendizaje. Algunos títulos de Máster se dirigen también a estas posibilidades⁴⁴. El estudioso tiene que cambiar el formato de la investigación.

Además, las Facultades de Bellas Artes se han convertido en centros de investigación con proyectos I+D+i. Sus profesores buscan la relación entre el campo teórico y el campo de la producción artística con experiencias expositivas y laboratorios experimentales, tanto con finalidad artística, como con finalidad educativa, existiendo grupos de investigación relacionados con las tecnologías educativas tanto en dichas Facultades como en las de Ciencias de la Educación. Aunque pienso que sería fructífero profundizar más en la teoría de las enseñanzas artísticas a tenor de las ideas estéticas actuales y de su comparación con otros países.

Por tanto, es inexcusable detectar las crisis en los procedimientos educativos por la convergencia entre la diversidad de las artes visuales y los cambios en los medios técnicos... las aplicaciones multimedia, las TICs (Tecnologías de la Comunicación).

Se añade el interés por estudiar las colecciones artísticas de las Universidades y las actividades expositivas que promueven. En ocasiones convertidas en todo un proyecto de gran interés como el de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca denominado CAAC. Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Que reúne desde el año 2012: «El conjunto de centros, museos, colecciones y archivos que distintos profesores-investigadores pertenecientes a este centro han ido construyendo desde su creación, en 1986, hasta lograr compilar después de todos estos años unos recursos patrimoniales que tienen como marco común las prácticas artísticas desarrolladas por las vanguardias alternativas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y comienzos del xxi⁴⁵».

43 Un ejemplo es la exposición del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz: *Desmontajes, Re/apropiaciones e Intrusiones*, proyecto NETescopio. 18 de mayo-25 de agosto de 2012. Comisario: Gustavo Romano. Que se presentó como un «laboratorio móvil» que busca redefinir las prácticas del arte de redes. Se puede acceder a la totalidad del proyecto a través del subdominio NETescopio incorporado en la web del museo.

44 Un ejemplo es el Máster en Tecnología Educativa: aprendizaje virtual y gestión del conocimiento por la Universidad de las Islas Baleares.

45 <http://www.caac.uclm.es/> [consulta en internet 10/11/2016].

Pero también nos atraen las experiencias educativas que buscan introducirse en el campo de la innovación a través de las nuevas tendencias del arte contemporáneo, con el desarrollo de performances en las aulas que promueven una enseñanza participativa⁴⁶.

Por último, quisiera llamar la atención de cómo los titulados en Bellas Artes intervienen en la actividad didáctica de los museos, centros de enseñanza y centros de arte o fundaciones con transferencia de conocimientos. Si bien sería más enriquecedor que se hiciera siempre en colaboración con los historiadores del arte.

Si bien nos parece correcto que las Facultades de Bellas Artes avancen en su sentido de la interdisciplinareidad, nos hacen temer que lleguen a suplantar a las de H^a del Arte y Patrimonio cultural. Su trabajo debe ser complementario a través de sus experiencias estéticas y sobre todo en el de la innovación en las artes visuales, pero no sustitutivo. No puede ser que en los museos nos encontremos un trabajo innovador y de interpretación realizado por arqueólogos y licenciados en Bellas Artes mientras que no se cuente con los historiadores del Arte. Eso hace que nos encontremos con magníficas escenificaciones e incluso con buenos conocimientos del medio pero sin aportaciones histórico-artísticas y documentales serias y profundas.

Para terminar, son muchos los temas sobre los que debatir con la mirada del historiador del arte del siglo XXI, ojalá nos resulten jugosos y atractivos para seguir creciendo en nuestra condición profesional.

46 Alice BAJARDI y Dolores ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Granada: Universidad de Granada.

PRESENTACIÓN

VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ

Universidad de Oviedo

Con la aparición de las academias de Bellas Artes en el siglo XVIII se dio paso a la reglamentación de la formación artística, superando el aprendizaje eminentemente práctico de los gremios e incorporando una preparación tratadística y técnica poco común hasta entonces. Además, las academias se convirtieron también en herramientas para la divulgación y, en ocasiones, imposición de un modelo artístico, unas pautas creativas de inspiración clasicista a las que se les asignaba virtudes educativas y cívicas. Desde entonces, la formación artística podría explicarse como una tensión constante entre los modelos académicos, frecuentemente institucionalizados, y sus alternativas. Las comunicaciones presentadas a esta mesa abordan distintos aspectos de la formación académica, pero también analizan la evolución de estas alternativas.

Adrián Fernández estudia el modelo académico investigando la elaboración de un patrón artístico nacional, que impulsase la reforma en el reino. Por su parte, los trabajos de Myriam Ferreira y Jorge Martínez nos permiten conocer la situación de la reforma artística en la periferia con el estudio de ejemplos logroñeses y leoneses. En esta línea de análisis de la formación académica, Mariángeles Pérez revisa la relación de las mujeres pintoras con las academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid y Teresa Cruz trabaja sobre las voces redactadas por Ceán Bermúdez que quedaron inéditas en el momento de la publicación de su célebre Diccionario y extrae datos acerca de la formación de los artistas vinculados a la Academia de San Fernando. Como alternativa a la formación académica, Eva Calvo presenta un estudio sobre la creación de una escuela de aprendices en la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora. A su vez, Antonio Holguera abre la puerta a los estudios del siglo XIX con la presentación de un anteproyecto elaborado por José Luis Munárriz para fundar una academia en Lima.

El perfil de las comunicaciones relativas al siglo XIX reitera aspectos semejantes y siguen interesándose por la formación académica y sus alternativas. Del aprendizaje académico tratan las comunicaciones de Fátima López y Alberto Martín, que abordan la situación en las Escuelas de Bellas Artes y Decorativas de París y Barcelona y la formación de los

escultores en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. También Cristina Rodríguez y Natalia Esquinas, que tratan el desarrollo de la Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas de Barcelona, y Esther Solé, que analiza los espacio de formación artística de la ciudad de Lérida, se preocupan por asuntos académicos. Francisco Domínguez, en cambio, investiga la formación reglada, aunque no académica, de la Escuela Libre de Maestros de Obras de Valladolid, auténtica cantera de profesionales en la época.

A estos trabajos se suman estudios monográficos de artistas como el de Alberto Fernández sobre el aprendizaje del arquitecto Balbino Marrón en la Academia de San Fernando, el de Ángel Peña, que estudia la obra del escultor Eduardo Barrón, comprometido en la conservación de la escultura antigua del Museo Nacional de Pintura y Escultura y el presentado por María del Castillo García, ocupada en el análisis de la formación y la obra de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. En esta misma línea, José Ramón Barros se acerca a la trayectoria profesional de un maestro de albañilería y yesería titulado por el ayuntamiento de Jerez.

Las comunicaciones relativas al siglo xx ofrecen reflexiones acerca de la creación o la actividad de centros formativos, estudios sobre el proceso de aprendizaje de algunos creadores o análisis de nuevas miradas o experiencias artísticas. Así, Miren Vadillo se acerca de la transformación que supuso la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao para la educación artística en el País Vasco y Enrique Meléndez aborda la trayectoria de la Escuela Elemental de Trabajo y Capataces Agrícolas de Cáceres, que se orientó hacia la enseñanza profesional y de las Bellas Artes en la ciudad.

La enseñanza artística es también el asunto del estudio de Beatriz Cordero, que trata las aportaciones efectuadas a la enseñanza artística en los Estados Unidos de Norteamérica por un grupo de artistas españoles emigrados a ese país tras la pasada Guerra Civil. Igualmente, Belén Calderón se ocupa de la enseñanza artística pero, en su caso, analiza la labor docente y el método didáctico de Gustavo Giovannoni para la enseñanza de la Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura italiana.

También se aborda los casos de pintores concretos como Evaristo Valle, que para Gretel Piquer efectuó la asimilación de las vanguardias artísticas a través de planteamientos antiacadémicos y autodidactas, o Eduardo Sanz, cuya formación se explica, según Ruth Cereceda, por una combinación de enseñanza académica, viajes de estudios y asimilación de la estética popular.

Las causas de la proliferación de mujeres fotógrafas en la Alemania de la República de Weimar es motivo de reflexión para Mercedes Valdivieso y, en una época mucho más reciente, la actividad profesional de las mujeres artistas es también objeto de estudio para Rosa Perales, quien describe la experiencia de «Arte en femenino» y aborda las novedades que aporta en el panorama artístico extremeño actual.

Por último, María Diéguez trata el surgimiento de nuevas formas corporativas en el arte religioso preconiliar, que, entre otros asuntos, desembocaron en la aparición del grupo de investigación del arte sacro Gremio 62.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA. UNA HISTORIA DE DESENCUENTROS

TERESA SAURET
Universidad de Málaga

Nacemos capacitados para aprender pero no sabiendo ni conociendo nada
J.J. Rousseau

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La oficialización de los estudios artísticos en España a partir de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII y hasta principios del siglo XXI es un tema que ha sido ampliamente estudiado¹, a pesar de ello

1 Una bibliografía básica sobre el tema: J.C. ARAÑO GISBERT, *La Enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1988. C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, F.U.E., 1989. M. BRU ROMO, *La Academia de Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971. E. CASADO ALCALDE, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Lunwerg Editores, 1990. A. FERNÁNDEZ GUERRA, «Nuestros pensionados en Roma», en *Ilustración Española y Americana*, 1876. J. GÜEL Y MERCADER, «Los pintores españoles en Roma», *Ilustración Española y Americana*, 1875. J. M^a MONTIJANO, *La Academia de España en Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998. F. MOYA BOLIVAR, «La pintura española en Roma», *Ilustración Española y Americana*, 1879. E. NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, F.U.E., 1999. AA.VV., *Roma y el ideal académico: la pintura en la Real Academia de Roma, 1873-1903*, catálogo de la exposición, Madrid, Comunidad y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1992. AA.VV., *Roma: Mito, modernidad y vanguardia*, catálogo de la exposición, Academia de España, Roma, 1998. AA.VV., *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados de la Academia de España 1949-1975*, catálogo de la exposición, Roma, 1999. AA.VV., *Roma: nuevos caminos de la pintura, Pintores de la Academia de España, 1977-1990*, catálogo de la Exposición, Academia de España en Roma, Roma, 2001. AA.VV., *Roma*

quedan muchos aspectos en los que profundizar para que alcancemos un conocimiento más exacto de las circunstancias que han hecho pensar, hasta hoy, que estamos ante la historia de un fracaso y la de un desencuentro entre las instituciones y el artista.

Por ello propongo otras miradas sobre el asunto, que ayuden a tomar contactos con las debilidades y fortalezas del sistema y sugieran nuevas líneas de trabajo.

Entre ellas, aquí y ahora, me he decidido por abordar la materia desde la voz del artista, desde las voces de l@s alumn@s de las enseñanzas artísticas, articulando un escenario que recoja esa nueva comprensión del proceso. Porque, la elegida frase de Rousseau sugiere la necesidad de un mecanismo que nos facilite la adquisición de conocimiento, en nuestro caso un dispositivo que estructure la formación artística y dado que, hasta el momento, y a la luz de las investigaciones realizadas, se ha llegado a esa ya citada conclusión del fracaso (a mi entender por un proceso de desencuentros), trabajar desde este nuevo posicionamiento para confirmar o rechazar la conclusión histórica.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA

Ante los antecedentes historiográficos existentes, vamos a dirigir nuestra exposición hacia la reflexión sobre la operatividad de estos estudios y las opciones incluidas por el propio artista.

De la Academia de San Fernando y la Academia de España en Roma, pasando por la Escuela de Nobles Artes, hasta llegar a las Facultades de Bellas Artes actuales, han transcurrido 226 años en los que las instituciones se han preocupado por construir una plataforma docente de carácter científico, que facilitara a la vocación artística unos recursos que le permitieran desarrollar sus capacidades con la mayor eficacia. Radica en los métodos empleados la discusión si estamos ante una historia de logros o de fracasos.

Una serie de imágenes pueden secuenciarnos lo que parece que han sido las prioridades de este proceso. Hemos escogido, por representativas, la «Academia de Dibujo» de Miguel Ángel Housse de 1728, «El taller de David» según mirada de Henri Cless en 1804, una fotografía del aula de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y otra de alumnos del *Central Academy of Fine Arts de Beijing*² copiando en el Museo del Prado³. Ellas, fechadas desde el siglo XVIII al XXI, nos plantean que la copia del modelo

y la tradición de lo nuevo. *Diez Artistas en el Gianicolo [1923-1927]*, catálogo de la exposición, SEACEX, Madrid, 2004.

2 Dependiente del Ministerio de Educación de China y de la China Academy of Art.

3 Yang Feiyunse (Presidente del China Oil Painting Institute of Chinese National Academy of Arts) halla similitudes entre la forma de aplicar el color de Velázquez y la caligrafía china, «porque su pincelada es como si escribiera». Li Wendong explica que esta es su tercera visita al Prado. «Y desde la primera este cuadro me impresionó. Para nosotros, Velázquez es sagrado. Yo sigo su trazo y eso es lo que jamás le podré copiar, que su gesto, a diferencia del mío, era natural». http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/31/madrid/1359654985_497302.html. Velázquez 'made in China' en el Museo del Prado. Noticias de Cultura <http://goo.gl/B9grcR>. Dos obras en una semana. Lo habitual es que se tarde un mes en copiar una obra sujeta a las normativas del museo. Vid: <http://goo.gl/z7wuOf>. Elconfidencial.com. 26-01-2013. Consultado 3 de mayo 2016.

vivo o natural, el aprendizaje del dibujo basado en modelos de la Antigüedad y el ejercicio de la copia a partir de maestros del pasado, son los fundamentos sobre los que descansa el modelo formativo.

Pero... ¿estos «pilares» son, o fueron, suficiente?, ¿realmente ayudan a formar al artista?, ¿les facilita reafirmar su personalidad? Las preguntas nos introducen en un territorio accidentado e incluso peligroso, porque artistas o alumnos no piensan o se comportan ante estas cuestiones de la misma manera, y los itinerarios son múltiples y variados, amén de otras cuestiones de carácter estético o conceptuales. Porque, por tradición, especialmente a partir del siglo XVIII y la fundación de las Academias, los artistas, consagrados o alumnos, se movían entre la formación reglada (que por otra parte impulsaba la internacionalidad mediante el sistema de becas al extranjero), el convencimiento de la necesidad de establecer contactos con otros territorios, sistemas de formación o propuestas artísticas surgidas por otras vías de expresión y la aspiración a realizar una carrera profesional.

En un 99% los aspirantes se ajustan a la formación reglada; la internacionalidad, privilegio de algunos en los siglos XVIII y XIX, se ha generalizado a partir del último tercio del siglo XX y la carrera profesional se realiza si existe una estrategia de marketing adecuada. Lo que nadie, o nada, destruye es la vocación y esa capacidad mágica de transformar una forma, la materia, una idea, en una obra de arte. Por eso no vamos a hablar de una historia de frustraciones sino de la del compromiso por ser artista.

El punto de partida parece que fue la formación reglada, institucionalizada, impulsada, controlada (manipulada) por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que fundada el 12 de abril de 1752 tenía entre sus competencias la de tutelar a los artistas y dirigir su formación⁴. No será hasta 1844 cuando, al amparo de ideologías liberales y reformistas, en los que tuvo un crucial papel Antonio Gil y Zárate, los estudios específicos de Bellas Artes se segregan para formar una especialidad específica dentro de los planes de estudios del Ministerio de Instrucción Pública del gobierno del General Narváez⁵. En el siglo XX, por Real Decreto del 14 de abril de 1978 se crean las Facultades de Bellas Artes⁶. Doscientos veintiséis años en los que los intereses artísticos no siempre coincidieron con los institucionales, es más, «la voz del artista» raramente se escuchó y atendió⁷. Los

4 E. LAFUENTE FERRARI, «Prólogo» en BEDAT, C., *La Real Academia*, pág. 15.

5 A. GIL DE ZÁRATE, *De la instrucción pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de sordo-mudos, calle del Turco, 1855, Vols. I, II, III.

6 R. D, 14 de abril 1978: B.O.E. núm. 111, de 9 de mayo de 1979, págs. 10447 a 10448. Se establecen: Materias Comunes: Dibujo, Color, Forma o volumen escultórico, Teoría e Historia del Arte, Sistemas de representación, Procedimientos de expresión plástica, Anatomía y Perspectiva. Materias optativas: Fotografía, Restauración, Técnicas gráficas, Diseño y Pedagogía.

7 Recordemos los esfuerzos de Mengs y Felipe Castro hasta 1768 por ampliar las cátedras (las de Geometría, Perspectiva y Anatomía en 1763) y mejorar los estudios en un programa en el que estaba ausente el Colorido. Años después, en 1792 Maella seguía proponiendo los estudios de Geometría. Luis Paret y Alcázar opinaba que se debía empezar por copia de maestros del clasicismo italiano antes que pasar a dibujar las estatuas de la Antigüedad. Aún así, ninguno aportaba novedades a la docencia y al mejor aprovechamiento del alumno insistiendo en el seguimiento del modelo del Antiguo, un neoclasicismo impuesto por Mengs que no se resistían a abandonar. Fue Goya, como no podía ser de otra manera, la voz más fuerte en cuanto a una renovación de la docencia que abriera caminos a una formación más acorde con los ideales artísticos moderno. No se oponía al modelo Carracci pero

objetivos institucionales chocaban con los de los profesionales y los resultados prácticos no cumplieron con las expectativas.

Un vuelo rasante por trabajos de estudiosos del tema como Pevsner⁸, Bedat⁹ o Boime¹⁰ (por citar firmas de referencia) o la voz de los mismos artistas, desde el mismo siglo XVIII y no es momento (ni tenemos espacio) para traer todos los comentarios de los mismos, nos repiten como un mantra la inoperancia de la Academia para formar al artista, su inutilidad como institución y el perjuicio que produce al alumnado al imponerle unas enseñanzas que reprimen su creatividad y libertad de expresión por la sistemática aplicación y sometimiento a la norma.

También es verdad que hemos encontrado otras voces que alaban el sistema¹¹, convencidos que lo moderno son extravagancias y delirios¹² y que el artista «se hace, no nace», por lo que la educación artística reglada y normalizada es imprescindible.

Un repaso a los discursos de ingreso como académicos de artistas españoles a la de San Fernando¹³ supone encontrarse con la fe en la regla, la exigencia de la doma de la mano

no por su estética sino por su pedagogía: «..que dejaba a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno seguir su estilo ni método», de la misma manera que rechazaba el aprendizaje a partir de la copia de los modelos de la Antigüedad en vez del de la naturaleza, postura que se sumaba a las propuesta revolucionarias de los románticos (C. BEDAT, *La Real Academia...*, pág. 221). Su credo fue: «dejar correr el genio de los discípulos sin oprimirlos ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en la pintura», (C. BEDAT, *La Real Academia...*, pág. 222). Esta tesis esta siempre recurrida por aquellos que tuvieron el compromiso de ser «pintores de su tiempo». Una amplia exposición de sus palabras e ideas al respecto se pueden ver en GOLDWATER, Robert, TREVES, Marco, *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos XIV a XX*, Barcelona, Seix Barral, 1953.

8 N. PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Madrid, ed. Cátedra, 1982.

9 C. BEDAT, *La Real Academia...*

10 A. BOIME, *The academy & french painting in the nineteenth century*. London, Yale University Press, 1986.

11 Véase como ejemplos los discursos de José María HUET, 25 de septiembre de 1866: «Importancia del Instituto académico en el estado actual de las Artes». <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/biblioteca/discursos-de-ingreso>. Al respecto vid también Sorolla que en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando apuesta por la formación en la escuelas de Bellas Artes: «...yo me permito rogar a esta dignísima Corporación recabe sus perdidos privilegios, se ocupe seriamente de recabar, ordenar y encauzar todo lo que a la enseñanza artística se refiere ¿quien mejor? Quizá este plan parezca demasiado práctico por buscar con él el sustento de la raza y alguno lo tilde de poco elevado, sobre todo los amantes de la belleza pura; pero, creedme, en ninguna circunstancia perjudicaría esta enseñanza. De los talleres manuales surgieron grandes artistas, y el que tenga alas se elevará como el águila. ¡Hay tantos ejemplos en la historia del mundo!» «Discurso del Excmo. Señor D. Joaquín Sorolla. Académico Electo» en *Academia de Bellas Artes de San Fernando. Homenaje a la gloriosa memoria del Excmo. Señor Don Joaquín Sorolla, académico electo. Discursos leídos en la sesión pública celebrada en día 2 de febrero de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas (S.A.), 1924, pág. 20. A ello hace referencia también A. ÚBEDA DE LOS COBOS, «Sorolla y las Academias de Bellas Artes», *Boletín de la Real Academia de San Fernando* n° 63, 1986, págs. 303-321 (pág. 309).

12 E. MARTÍNEZ-CUBELL, «El Academicismo en el Arte», *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D... en el acto de su recepción pública el día 15 de mayo de 1932*. Especialmente págs. 9-10.

13 Seguimos esta referencia por el hecho de que suelen ser nombrados Académicos de Número aquellos artistas que están en posesión de un reconocimiento en el contexto artístico, nacional e internacional y pueden servir de referencia a una dinámica oficialista.

por la practica incesante de la copia, el deber a los modelos de la tradición y la necesidad de mantener vivo el espíritu de nuestras glorias nacionales que forjaron el nivel, superlativo, de nuestro arte¹⁴.

Si analizamos lo que produjeron durante el siglo XIX y buena parte del XX nos encontramos con que buena parte de nuestros artistas practican una pintura (o un arte en general, pues lo mismo podemos decir de la escultura, o la arquitectura) que no se sale del convencionalismo, de la moderación, del tradicionalismo y del Eclecticismo en general, dando la espalda a los movimientos modernos, y no tanto a ellos sino a la voluntad de compromiso con la modernidad. A esa actitud de querer ser expresión de su tiempo, que fue el grito de románticos y realistas¹⁵.

Por lo tanto, se puede decir que estamos ante una historia de frustraciones en cuanto a metodología y pedagogía se refiere. La historia de un fracaso, el de querer controlar la creatividad y el genio mediante reglas, normas e intereses alejados de la esencialidad del producto artístico y de la voluntad de su creador.

El sistema nació con más debilidades que fortalezas. Primero fue la hegemonía de la élite cultural sobre el artista, después unos planes de estudios llenos de carencias que se intentaron subsanar con sucesivas reformas¹⁶ que no terminaban de aplicarse; siguió la

14 Resulta significativo en este aspecto el de Casado de Alisal: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Casado de Alisal el día 15 de noviembre de 1885*. 30-06-2016).

15 Courbet, «Il faut être de son temps», L. NOCHLIN, *El Realismo*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 11-48. Frente a esta opinión (que vale para el siglo XIX), habría que señalar la falta de una investigación que analice en profundidad la dinámica de la Academia en este sentido ya que, por tradición, se establece que la Institución «premia» a aquellos creativos de reconocido prestigio pero que encajen en los parámetros de la moderación, el conservadurismo y el tradicionalismo. Sin embargo, hoy día, esos criterios están siendo relegados y el espectro estético de los actuales Académicos es mucho más amplio. Esta tesis quiso ser demostrada por Víctor Nieto en la exposición: «Dos Dimensiones 2'» en la que, según sus palabras, se quiso «mostrar cómo es la Academia a través de los artistas que forman parte de ella y que realizan un arte contemporáneo y de vanguardia». http://www.elconfidencial.com/cultura/2006-10-18/los-academicos-de-san-fernando-muestran-sus-obras-en-dos-dimensiones-2_740426/ (consultado 30/06/2016).

16 Primer estatuto Olivieri, 1747, Segundos estatutos 1751, preparatorios de la fundación de la Academia en 1752. En ellos se daba protagonismo a los artistas por encima de los miembros de la nobleza, extremo que se anula en los Estatutos de 1757. Hasta finales del XVIII hubo intentos de reforma para adaptar las enseñanzas a los cambios de gusto estético que se producen en Europa en esos años pero la dictadura de Mengs se mantiene. En 1818, se edita el *Plan General para el Gobierno de las Escuelas de Nobles Artes, dispuesto por la Real Academia de San Fernando aprobado por S. M. Y mandado imprimir y circular por Real Orden de 17 de octubre de 1818 a las Sociedades Patrióticas, a los Consulados y a los demás cuerpos que sostienen o dirigen Escuelas de Dibujo. De Orden de S.M.* Madrid, Imprenta Real, año de 1819. En dicho plan se reafirma la dependencia absoluta a la Real Academia de San Fernando así como las otras escuelas dependientes de las Academias de Valencia... según se dicta en los estatutos de 1757 y en la real Orden del 2 de febrero de 1816. Se citan las asignaturas básicas de Aritmética, Geometría práctica, Principios del Dibujo, desde las líneas geométricas hasta el de cabeza, figura y adorno. Sera en 1844, cuando se separen las enseñanzas de las otras actividades y funciones de la Academia, creándose la *Escuela de Nobles Artes*, con reglamento aprobado y publicado en 1845. Es en este momento cuando se aborde la primera reforma de las enseñanzas artística: «Tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical de su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándole la extensión que necesita para formar profesores. Ciertamente es

competencia entre artistas que, como el tapiz de Penélope, tejían y destejían las enseñanzas de unos y otros,¹⁷ con el consiguiente desconcierto del alumnado; el que no existiera una línea de trabajo coherente en la que los profesores se apoyaran como plataforma de autoridad y que el alumno respetara. Nos basta con traer los argumentos de Mengs frente a los de Goya para entender la situación. ¿Concepto, norma y tradición o Natural y libertad? y si a ello se le une el absentismo del profesorado, que rara vez se pasaba por el aula para conducir al alumnado, se nos presenta una imagen de inconexión y desconcierto.

El fundamento de la formación residía en el dibujo y en la conceptualización de la forma, que se memorizaba desde la parte al todo. Después se adornaba con el color, la composición, la anatomía y un natural que se obtenía del modelo vivo (en el que estaban excluidas las alumnas), amén de una serie de asignaturas formativas que daban ese nivel de cientifismo a la formación artística académica: matemáticas, simetría del cuerpo humano, anatomía aparente, perspectiva aérea, composición, colorido y dibujo y estudio del natural con modelo vivo según la reforma de reglamento de 1803¹⁸.

Desde el arranque de la Academia, antes de que se separaran Academia y Escuela, preferentemente los profesores, el cuadro docente, emitían quejas en las Juntas sobre el desarrollo de la docencia y la respuesta del alumnado, su falta de asistencia o de interés.

En la propuesta de estatutos de 1844 ya se plantea la reforma de las enseñanzas dentro del seno de la Academia, conscientes de la falta de operatividad de unos estudios que se mantenían según principios estéticos y metodológicos instaurados en el siglo XVI y mantenidos hasta entonces.

Analistas como Pevsner o Bedat¹⁹ dan por hecho que las enseñanzas académicas, y por ende el Academicismo, no formaban, mal formaban, los alumnos se frustraban y el producto artístico no alcanzaba la expectativa de calidad aspirada.

Se suele culpar a la estructura académica, a esa excesiva injerencia del Académico de Número que se movía por interés particulares, amén de aplastar literalmente las aspiraciones del profesional, el Académico de Mérito, cuando los hubo.

Las reivindicaciones de cambio siempre venían por ese lado, por el del artista que pedía más espacio, más gestión y libertad para ejercerla. La voz del maestro se imponía sobre el alumno en unas enseñanzas jerarquizadas por un sistema pedagógico, metodológico y práctico basado en la dependencia, la sumisión y disciplina, hacia el maestro y el modelo.

que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo en favor de esta enseñanza; pero escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta [...]». Real Decreto de 25 de septiembre de 1844 «Preámbulo». Estatutos de 1846. 1864 nuevo estatuto y primer reglamento. *Real decreto, órdenes y reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*, Madrid, Impág. Nacional, 1845.

17 Recordemos los «lances», como los llama Bedat, entre Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, *La Real Academia...*, pág. 223.

18 *Plan General para el Gobierno...* Se citan las asignaturas básicas de Aritmética, Geometría práctica, Principios del Dibujo, desde las líneas geométricas hasta el de cabeza, figura y adorno, ejecutados por diseño a lápiz, y, de ningún modo por estampas o grabados. «En la sala de figuras habrá tres anatomías escogidas de Vesalio o Torrebant con sus explicaciones...», págs. 19-20.

19 Por citar en este caso a un estudioso de lo español.

La discusión se planteó, desde sus orígenes, entre conceptualización y dibujo o natural y expresividad, dos mundos opuestos, a veces no tanto, que nos ha llevado a comprender el arte desde la convención o la realidad, entendiendo la primera como laboratorio formal y la segunda como laboratorio pero de ideas, de impulsos creativos.

La cuestión es mucho más complicada que lo dicho, evidentemente, porque el Antiguo no siempre se entendió como pasado ni el natural como realidad, de lo visto o de lo sentido/expresado.

Y en medio de toda esta problemática, el alumno. Presionado por realizar una carrera que le permitiera ejercer su profesión, a ser posible con éxito. Soportando una competencia, la mayoría de las veces desleal, el clientelismo, la mediocridad, de profesores y compañeros, y un sistema de enseñanza que abortaba su libertad de expresión pero al que no podía renunciar si quería conseguir incentivos y promoción.

En principio porque someterse al sistema significaba «hacer Patria» y quien se resistía a ello. En el siglo XVIII porque fue la justificación planteada a su Serenísima Majestad Felipe V, la de elaborar un producto nacional de calidad y competitivo que ahorraría a la corona presupuestos y redundaría en la economía nacional al no tener que recurrir a artistas extranjeros²⁰. A partir de la introducción de las ideas románticas porque significaba formar parte de los constructores de las señas de identidad, valor reforzado por el Institucionalismo de principios del siglo XX, que aún se mantiene después de los procesos autonómicos y de la globalización, que cada vez demanda más la concreción de los particularismos para no perderse en el océano de lo global, especialmente por parte del patrocinio institucional²¹. Pero, ¿realmente este objetivo era de interés para el artista?. Su voz habla de internacionalidad. La aspiración a disfrutar de estancias en París y Roma nos marca un mapa de inquietudes, reflexiones y anhelos por ser modernos, entendiendo por moderno el ser expresión de su época, pero también, entraban en sus objetivos traer a España los modelos europeos, a veces los renovadores y otras los más consumidos y sancionados por unas reglas del buen gusto que se asociaban a éxito comercial. A veces lo comercial era España, pero esa es otra historia.

20 Es cierto que el fondo de la cuestión radicaba en la ingente obra del Palacio Real, el Taller de Palacio y la masiva presencia de artistas extranjeros con la consiguiente competencia para el español. La argumentación económica no solo era incentivo para el rey al controlar sus arcas sino también el proyecto de crear un modelo nativo que, por formación, fuera competitivo y sirviera de vía de propaganda del rey y su gestión económica y cultural. A al postre, se invocaba al «honor Patrio» como argumento. Para todo ello: Francisco Antonio Meléndez, 1726: *Primer proyecto de fundación de una Academia de Artes de esta Corte, año de 1726. Representación a el rey nuestro Señor poniendo en noticia de S.M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y Flandes, y de lo que puede ser conveniente a su real servicio, a el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española*, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, Volumen I*. Impr. de la viuda de Ibarra.

21 Ministerio de Asuntos exteriores y de Cooperación, AECID Cultura: red Exterior. Academia de España en Roma: «...la institución (es) una plataforma de proyección internacional de la cultura creativa de España e Iberoamérica, aprovechando su privilegiada localización en Italia, ayudando al mismo tiempo a reforzar la imagen de España en la escena internacional y reforzar la vinculación cultural entre Europa e Iberoamérica así como la vinculación de España con Italia por medio de la estrecha colaboración con instituciones culturales italianas.» <http://www.aecid.es/ES/cultura/Paginas/Red%20exterior/Academia-de-Espana-en-Roma.aspx>. Consulta, 5 de mayo 2016.

Pero, en qué se convertían esas estancias en el extranjero. Hay que tener en cuenta que no todas fueron oficiales, disfrutadas a través de becas o pensiones institucionales, muchas fueron privadas, financiadas por mecenas²², familiares (padres generalmente)²³ o autofinanciadas. Sí, según la documentación existente y sobre la se ha podido trabajar, todas marcan itinerarios similares.

En los estatutos de 1757 ya se definen los objetivos de internacionalización de los alumnos mediante las pensiones a Roma y París. Pero no era solo el facilitarles el contacto con los modelos actuales europeos era también mantenerlos anclados en la tradición mediante una disciplina de copia y aprendizaje del Antiguo y de la escuela romana²⁴. Pero para el alumno era algo más. Tenían asumidas las directrices oficialistas pero además la estancia en el extranjero era compartir inquietudes con los más transgresores y crecer desde una plataforma que no se encontraba en la Escuela. Crecer desde la experiencia por contacto con la modernidad, o lo moderno, según la época.

Las «voces» de nuestros artistas, expresadas generalmente a través de sus correspondencia o memorias académicas, nos diseñan lo deseado, vivido y aprendido. Impagable es el comentario de Enrique Simonet y Lombardo:

[...] estamos los artistas luchando en una época muy difícil. Las corrientes modernas nos arrastran por un camino nuevo y nuestras obras son juzgadas por académicos y artistas viejos, que ni sienten ni pueden dejarse llevar por ellas. En estas circunstancias, mientras no desaparezcan de escena éstos, que se consideran necesarios en todo, tendremos que luchar siempre²⁵.

Ya Casado de Alisal, director de la Academia de España en Roma en 1881 decía que los alumnos se iban a París nada mas llegar a Roma porque

22 En el caso de José Denis Belgrano, por el Marques de Guadiaro en 1862. SAURET, T., *José Denis Belgrano, pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX, 1844-1917*, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1979, pág. 45.

23 Como en el caso de Simonet y Lombardo en su primera estancia en Roma SAURET, T., *Enrique Simonet y Lombardo, Valencia 1866-Madrid 1927*, Málaga, MUPAM; 2011. Otras veces, la ayuda paterna era esencial para sobrevivir: «Los cincuenta duros semanales se cobraban como Dios quería –y no era religiosamente–, así es que, a no ser por mi padre, de nada me hubiera servido la dichosa pensión...». J. MORENO CARBONERO, «Recuerdos de infancia y mocedad» en *Bernardo Ferrándiz, Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Málaga, Academia de San Telmo, 1935, pág. 34.

24 En el Primer Reglamento de la Academia de España en Roma de 1873 como obligación se exigía la realización de dos dibujos en papel, uno de una escultura antigua y otro de un cuadro, más la copia de una obra de maestro antiguo. Se añade copia de un fresco o fragmento de un fresco «...procurando que dicha copia sea de autor ilustre...» Art. 48: J. M^a MONTIJANO, *La Academia...*, pág. 195. Sin olvidarnos del ejercicio de desnudo clásico que en etapas posteriores se tradujo en desnudos de ambos sexos sin tener que hacer referencia al mundo clásico. Ejemplos sobre el ingenio de nuestros artistas hay muchos pero puede servirnos como referencia el «Y tenía corazón» de Simonet. En el Reglamento de 1998 solo se hace referencia a la obligación de entregar una obra, aunque catálogos y publicaciones relacionadas con el tema se cita las clases de dibujo como una constante así como la copia de autores consagrados de épocas pasadas. J.P. LORENTE, «Sociología de una comunidad artística: La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1940)», *Cuadernos de la Escuela Diplomática* n^o 4, junio 1990, págs. 113-123.

25 T. SAURET, *Enrique Simonet...*, pág. 32.

[...] con sus museos, constantes exposiciones y movimientos artísticos, ofrecen útil enseñanza acerca del estado y tendencias del arte moderno²⁶.

París no solo era lo moderno, también significaba el centro del mercado del arte²⁷, pero Roma era la formación sin peligros, la seguridad de aprender lo correcto²⁸, y esto se comprueba en lo que muy poéticamente se ha venido a definir como «libros de memoria»²⁹.

Son escasos los cuadernos de dibujos publicados de nuestros pensionados y tampoco se ha estudiado demasiado la faceta dibujística de nuestros artistas decimonónicos pero existe, disperso, un material con el que podemos empezar a sacar conclusiones.

Para el siglo XVIII contamos con el estudio de Anna Reuter³⁰ sobre los de José del Castillo, Mariano Salvador Maella, Antonio Primo y los cuadernos italianos de Goya. En él se constata que fueron relativamente disciplinados (el que más Castillo y el que menos Goya) y se ajustaron a las recomendaciones de Felipe Castro publicadas en la *Instrucción para el director y los pensionados pintores y escultores en Roma* de 1751 en el que se aconsejaba a los pensionados que

[...] copien... estatuas célebres, después a Rafael y a Miguel Ángel en las estancias y Capilla Sixtina y a Aníbal Carracci y al Dominiquino, y que en los últimos años hagan obras de «su caudal»³¹.

En general, registraron todo aquello que les llamó más la atención. Sin duda la Roma Antigua y sus restos, pero también la barroca y la contemporánea, los más libres, como Goya, se interesaron por la vida romana y sus personajes.

Estos cuadernos de dibujo también nos sirven para conocer la «otra vida» en Roma, la de las clases en academias privadas, mucho más libres y la de sus actividades extra formativas, como veremos más adelante. Pero sigamos un itinerario cronológico

Del clasicismo/neoclasicismo, más Goya, inclasificable, nuestros románticos siguieron la misma senda. Federico de Madrazo, tuvo una segunda estancia en París y después, Roma. No tiene precio el comentario sobre Carlos Luis de Ribera

26 J. GÁLLEGO, «Nostalgias de Roma» en AA.VV., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española en Roma, 1873-1903*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 9 de septiembre-15 de octubre, 1992, pág. 23.

27 Ya en 1847 se hacía referencia a este extremo. Vid. Rev. *El Renacimiento*, nº 14, 1847, pág. 108. Cit. Por: L. SAZATORNIL RUÍZ, F. JIMÉNO, «Introducción. España y las capitales del Arte Europeo» en *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*, ed. Luis Sazatornil y F. Jiménez, Casa de Velázquez, 2014, pág. 1.

28 L. SAZATORNIL y F. JIMÉNO, *El Arte Español...*, págs. 7-8.

29 La denominación es de Ignacio de Hermsilla. Vid. A. REUTER, «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII. Libros de memoria' en formato de bolsillo» en *El arte español...*, págs. 29-54 (pág. 30).

30 *Ibidem*.

31 M^a Á. ALONSO SÁNCHEZ, «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», *Cuadernos de prehistoria y arqueología* nº 3, 1976, págs. 91-102 (pág. 94).

[...] trabaja muy poco; ya se ve que su padre lo tenía enteramente atado. Ha venido aquí, se ha juntado con españoles hambrones y majaderos y esto le ha bastado y le ha sobrado para perder la afición que tenía al estudio... Aníbal González creo que es otro holgazán...³².

OTRA VÍA ALTERNATIVA A LA ESTANCIA FORMATIVA

Si seguimos a Madrazo, de París le interesa los museos, el Louvre especialmente y las jerarquías establecidas por los franceses a la hora de destacar determinadas firmas por encima de otras en su colocación en las nuevas salas habilitadas. Básicamente, París le sirvió para conocer y juzgar la pintura moderna aunque hoy nos sorprenda que se entusiasmara con Gerard, Delaroche, Vernet, Scheffer... y despreciara a Delacroix. Los comentarios de entusiasmo sobre la galería española de Luis Felipe, también son muy significativos de esa línea de mantenimiento de las raíces del Barroco español. Y especialmente de Francia, de París, admiraba las facilidades para entrar, ver y copiar en los museos, continuar su aprendizaje mediante el contacto con las obras del pasado, ya sean de la Antigüedad como de las de más rabiosa actualidad. Su «despertar» hacia lo Nazareno, con lo que pudieran de tener de trasgresión en aquellos momentos, también es revelador del impacto de lo extranjero, de lo «internacional» y su deseo de involucrase en ese proceso.

En definitiva, para él, la formación, la buena formación, consistía en una combinación de «preparación histórica» (yesos, copias, antigüedad...) y contacto directo con el entorno, «¿realidad?»:

[...] ¡que bien están aquí los pensionados franceses! ¡(dirá) Si no salen todos ellos grandes pintores es porque no quieren, todo lo tienen allí: buenas estatuas, buen palacio, buenos estudios, modelos, buen jardín, excelentes yesos, en fin, todo lo necesario y algo más.³³

Es una lástima que el Madrazo dibujante haya interesado especialmente desde el retrato³⁴. Sabemos que secuenciaba elementos como mobiliarios, paños, indumentarias... para la escenografía de sus composiciones y algún paisaje que nos hace intuir la inquietud de su mirada sobre el entorno³⁵. De la correspondencia con su padre hay algo, también, que nos interesa en sobre manera; ese comentario que le hace Ingres a propósito de una alabanza sobre su trabajo en el que le dice que:

[...] el carácter es una de las primeras cosas a que debe atender el pintor³⁶.

Tiene mucho que ver con esa otra opinión de David sobre el vasallaje al modelo de la Antigüedad: En 1805 le comenta a Delécluze dos cabezas dibujadas en su estancia de pensionado en Roma, primera estancia romana: una de ellas, copiada fielmente según el antiguo al decir de Delécluze

32 París 21 de octubre 1837. Federico de MADRAZO, *Epistolario I*, Museo del Prado, 1994, pág. 37.

33 *Ibidem*, vol. I, pág. 276.

34 Joaquín de la PUENTE, «Nota apresurada sobre el dibujo en *Federico de Madrazo*» en AA.VV., *Los Madrazos, una familia de artistas*, Madrid, Museo Municipal, 1985, págs. 199-208.

35 *Ibidem*, pág. 219.

36 Roma, 16 de marzo 1841, en Federico de MADRAZO, *Epistolario*, pág. 337.



Fig. 1. Cuaderno de dibujo nº 1, Simonet, Archivo familia Simonet.

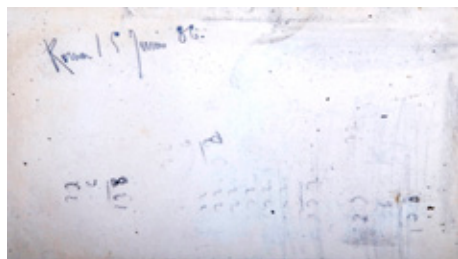


Fig. 2. Simonet, Registro de fecha, Cuaderno de dibujo nº 1, Simonet, Archivo familia Simonet.

[...] ve ud. amigo mío, he aquí lo que yo llamo *lo antiguo todo crudo*. Cuando, con grandes cuidados y esfuerzos, hube copiado esta cabeza de esta manera, volví a mi casa e hice esta otra que ud. ve dibujada después. *La condimente con salsa moderna*, como yo decía entonces. Fruncí un poco el ceño, eleve los pómulos y abrí ligeramente la boca, en fin le di lo que los modernos llaman *expresión* y lo que yo llamo *gesto*³⁷.

Deducimos con ello, y con los ejemplos posteriores de nuestros pensionados, que éstos, ante el alejamiento de la Institución en España, buceaban en el entorno y conceptualizaban su mirada revisitando el Antiguo, entonces no para desprenderse de él sino para, a partir de él, ir hacia la contemporaneidad.

Quizás, una de las cosas que los pintores aprendían (o debían aprender) en sus estancias en el extranjero era la de definirse y no perderse entre la homologación del ambiente artístico comercial. Entender que ese «carácter» que debía tener el arte era una forma de oponerse al servilismo al Antiguo que la primitiva Academia exigía. De abandonar la distancia de la conceptualización y atender a la personalidad del registro de la realidad. Y esa senda la encontramos en otros cuadernos de dibujos usados en Roma por los allí desplazados.

Hemos podido estudiar directamente los de Denis Belgrano³⁸, Moreno Carbonero³⁹ y Simonet y Lombardo⁴⁰. Los de Denis, aún las hojas conservadas de su estancia en Roma, poco nos dicen, quizás el registro de algún tipo popular. Moreno Carbonero se obsesiona con los detalles arqueológicos de sus composiciones de Historia, y Venecia. Recordemos que en el reglamento de 1873 ya se especificaba la libertad para el pensionado de viajar por Europa a aquellos lugares que por sus monumentos y obras de arte le condujera al aprendizaje del pasado. Es Simonet, en su álbum nº 1 [Fig. 1]⁴¹, firmado en 1885 [Fig. 2],

37 David, 1748-1825, París, Ed. Réunion des musées nationaux, 26 octubre 1989-12 febrero 1990, pág. 69 citando a: E.J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, pág. 112; reedición a cargo de Jean-Moulleseaux, Paris, 1983.

38 T. SAURET GUERRERO, *José Denis Belgrano: Pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga, Ed. Museo Diocesano de Arte Sacro, 1979.

39 Han sido estudiados en: T. SAURET GUERRERO, *José Moreno Carbonero (1858-1942). Homenaje en el 150 aniversario de su nacimiento*, Málaga, Real Academia de San Telmo, 2008. Museo de Málaga. Fondos.

40 T. SAURET GUERRERO, *Enrique Simonet y Lombardo, 1866-1927. Formación y Madurez*, Málaga, Ayuntamiento-Área de Cultura, 2010. Archivo particular familia Simonet.

41 Las imágenes que acompañan al texto pertenecen todas a los álbumes de Enrique Simonet y Lombardo, conservados en el archivo particular del pintor y propiedad de sus herederos. Fueron publicadas



Fig. 3. Simonet, «Vagón de tren de partida Málaga-Madrid», Cuaderno de dibujo n° 1, Simonet, Archivo familia Simonet.



Fig. 4. Simonet, «Termas de Caracalla», Cuaderno de dibujo n° 1, Simonet, Archivo familia Simonet.

el que nos transmita una crónica más precisa del pensionado. El hecho de que el primer dibujo sea el vagón del tren en donde viajaba rumbo a Madrid-Roma ya es bastante revelador de esa voluntad de diario que le concede a los cuadernos [Fig. 3].

En ellos se registran primero restos arqueológicos romanos, especialmente las termas de Caracalla [Fig. 4] y los templos le inspiran su escenografía de la primera obra de historia con la que aspira a una medalla en la Nacional correspondiente [Fig. 5]. Precisamente ese cuadro, y sus bocetos preliminares, versiones preliminares, nos informan de un modo de trabajar, y de vivir, porque en ellos encontramos diferentes fuentes que le vienen del contacto con otros compañeros españoles, en este caso becados en la Academia, entre los que se intercambian ideas⁴². Un aprendizaje alternativo que recibe en la Academia Gigi [Fig. 6], en su caso, y de ella, la libertad que ofertaba estos centros en donde compartían espacio con compañeras a las que les estaba vedada la formación oficial todavía [Fig. 7], a la posibilidad de acercarse al desnudo alejado del modelo antiguo, aplicando una mirada que se nos antoja intencionadamente provocadora como una actitud de liberación y reafirmación de su personalidad artística, en su caso en el Realismo [Fig. 8]. Recordemos una de sus más esclarecedoras opiniones:

[...] el impresionismo es la corriente que más me interesa, pues muestra al hombre mediando ante la realidad, que es como yo concibo el arte...⁴³

en: Teresa SAURET, *Enrique Simonet*. Me fueron facilitados por los herederos de Simonet, que me permitieron estudiarlos, fotografiarlos y exponerlos en la exposición celebrada en Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2010. Recientemente, cuando este texto ya estaba escrito, han sido donados al Museo del Prado.

42 T. SAURET, «Nueva adquisición en el MUPAM: el primer boceto de «La decapitación de San Pablo» de Enrique Simonet y Lombardo», *Rev. Museo y territorio* n° 2-3, Junta de Andalucía, 2011, págs. 139-144.

43 Y esto lo dice en 1889, una vez que ha obtenido la Pensión del Ministerio de Asuntos Exteriores y marcha a París inmediatamente de tomar posesión de su plaza en Roma. T. SAURET, *Enrique Simonet*, pág. 28.



Fig. 5. Simonet, «San Lorenzo, Roma», Cuaderno de dibujo nº 4, Simonet, Archivo familia Simonet.



Fig. 6. Simonet, «Compañeros de la Academia Giggi», Cuaderno de dibujo nº 1, Simonet, Archivo familia Simonet.

Y dentro de ese compromiso con la realidad, el entorno, Roma, sus calles, sus tipos, monumentos... [Figs. 9 y 10].

Esta actitud parece generalizada a finales del siglo XIX porque Muñoz Degrain, en su periplo como pensionado por Tierra Santa desgrana el territorio en fragmentos de lo cotidiano en paralelo a sus estudios para las composiciones obligadas por la Academia⁴⁴.

No encontramos mucha diferencia en el siglo XX ya que los pensionados seguían copiando a Piero de la Francesca, Giotto, Rafael... en la todavía obligatoria asignatura de la copia⁴⁵. La Institución Academia/Escuela, pese a sus objetivos, castraba más que liberaba.

A principios de s. XX Emilia Pardo Bazán incluyó en su novela de 1905 *La Quimera* el siguiente comentario:

¿Te has fijado en los envíos de Roma? Esa Roma es el estragamento de la poca espontaneidad que podían tener los muchachos. Allí se aprende a imitar.... Imitaciones. Ambiente europeo no ha vuelto a respirarse allí desde el siglo XVIII. Convencionalismo, la eterna *ciociara*, la cabeza de estudio melenuda, rehacer a Serra y sus paisajes melancólicos, de malaria, con paludismos verdes y un ara rota, como gran alarde de modernismo. Ruiz Agudo está furioso: dice que en el periódico va a pegarles a todos: a la Academia, a su director, al Gobierno; para que se convenzan de que

44 T. SAURET, *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008, págs. 68-71.

45 J. P. LORENTE, *Sociología...*, pág. 224.



Fig. 7. Simonet, «Compañeras de la Academia Goggi», Cuaderno de dibujo n° 1, Simonet, Archivo familia Simonet.



Fig. 8. Simonet, «Desnudo», Cuaderno de dibujo n° 6, Simonet, Archivo familia Simonet.

hoy la pintura debe estudiarse en Londres, y en París, y en Berlín... y dentro de poco en Chicago, sí, señor, en Chicago, entre tocineros⁴⁶.

Años más tarde Julián Gállego nos dirá:

La Academia de España en Roma ha perdido su primera intención. Casi se ha convertido en un bastión conservador; con sus Álvarez Dumont, Alsina, Benedito, Sotomayor, Núñez..., ni siquiera se salva la fecundidad simbolista de Chicharro. Mas adelante llegaron pintores estimables... Pero no están en la dirección que señala el viento internacionales... ya no se necesita el ejemplo de Roma...⁴⁷

Estos comentarios son lo suficientemente contundentes como para que la Institución recogiera el guante e iniciara una reforma que adaptara su oferta formativa a la realidad del contexto artístico y a las expectativas de nuestros creativos. En vez de eso, en los nuevos estatutos firmados en Madrid a 13 de julio de 2001, at. 1, se especifica que el principal objetivo de la Academia de España en Roma es conseguir una mayor presencia de la cultura española en Italia y mejorar el entendimiento de las culturas de ambos países⁴⁸. Se nos antoja que el que tenían en 1873 podía ser más práctico para el becario: «fomentar el genio nacional»⁴⁹, por lo menos enlazaba con la idea de consolidación identitaria actual.

46 E. PARDO BAZÁN, *La Quimera*, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973, v. I, pág. 783 cit. por: Enrique MARTÍNEZ LOMBÓ, «Real Academia de España en Roma ¿premio o castigo? Lo que debería ser el trampolín hacia el mercado del arte» en *Actas de las 7ª Jornadas de Museología: El Mercado del arte, Los museos y la Cultura*. Museo Sierra-Pambley, León, 20-21 de noviembre 2014, págs. 72-107 (pág. 90).

47 Recuerda que becarios de las décadas cincuenta-sesenta se quejaban de que en Roma ya no aprendían nada y en como perdían sus relaciones con los franceses, J. GÁLLEGO, «Nostalgias de Roma» en AA. VV., *Roma y el ideal académico...*, pág. 25.

48 BOE-A-2001-13622.

49 Santiago SOLER y PLÁ, «Exposición» *Decreto fundacional de la Academia de España en Roma y Primer Reglamento, Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1873. Vid., J. M^a MONTIJANO, *La Academia...*, pág. 189.



Fig. 9. Simonet, «Vista de Roma», Cuaderno de dibujo n° 5, Simonet, Archivo familia Simonet.



Fig. 10. Simonet, «Monumento romano», Cuaderno de dibujo n° 2, Simonet, Archivo familia Simonet.

En la convocatoria de las becas del curso 2011-12, el Ministerio de Asuntos Exteriores en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la Fundación Rafael del Pino, incluyen como objetivos

fomentar el avance en las carreras artísticas y profesionales de los futuros becarios y becarias –creadores, artistas, investigadores, escritores, pensadores y diseñadores españoles y extranjeros–

mientras que permanece como segunda finalidad incrementar la presencia de la cultura española en Europa, en especial en Italia. Ya no se conciben para artistas en formación, sino en un nivel alto de madurez, y para apoyar su consolidación como autores consagrados permitiéndoles una apertura hacia el exterior que los enriquezcan y publiciten.

Pero por qué Italia, Roma.

En opinión de Rosa Olivares, comisaria de la exposición de los trabajos fin de becas del curso 2011-12, la razón se encuentra en:

[...] el lugar excepcional en el que la Academia está situada. Un lugar ciertamente de recogimiento que observa a la vieja Roma a sus pies, como una posibilidad pero sobre todo como un lugar en el que la historia de la humanidad sigue latiendo eternamente. No viajan estos jóvenes creadores a la Roma actual, metrópolis más o menos contemporánea, alejada de los últimos movimientos y tendencias, colocada a un margen de la velocidad de la investigación y creación actual. Vuelven a un pasado donde el tiempo tiene un ritmo diferente, viajan a un lugar ajeno a la velocidad de sus propias vidas. La Academia de España es un lugar fuera del tiempo, donde solo hay espacio para el arte y la cultura. Es a ese lugar, en una ciudad que vive en paralelo a lo que es la Roma actual, otra Roma, la Roma inmortal, ajena al tráfico espeso, a la imposible adecuación de la vida de hoy en una estructura urbana de ayer⁵⁰.

50 <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/exposicion-final-becarios-2011-2012>. Consultado 2/4/2016.

Roma, como capsula de la memoria, retiro espiritual que sosiega la inquietud del artista, punto y parada para la reflexión. Bueno..., es un criterio, pero como en siglos anteriores, la experiencia, en tanto como positiva, o negativa, debería ser razonada por los propios becados.

En realidad, la estancia en Roma se ha convertido en el desarrollo de un proyecto individual y personal que el becario oferta y con el que obtiene la beca. Al menos, ya, la individualidad prima sobre la norma y la regla de antaño. Ya no es una plataforma formativa sino un laboratorio de ideas, de generación de conocimiento para homologar a nuestros artistas con las dinámicas internacionales⁵¹.

Una libertad que se expresa también en las distintas opciones y especialidades de los becarios, que suelen optar por propuestas muy incardinadas en la vanguardia actual. En opinión de uno de estos actores, uno de los factores más enriquecedores ha sido el de la intercomunicación con artistas de otras latitudes, italianos pero también de otros ámbitos geográficos⁵², aunque, como un denominador común (una constante histórica) señala como debilidad la falta de presupuesto, infraestructura, organigrama... de los que adolece la Academia. Un avance pudo haber sido la jornada: «Re-pensar la Academia» organizada por Javier Duero⁵³, que no concluyo en propuestas de mejora, pero esta es otra cuestión.

La presencia de Duero, sus proyectos, la ampliación de especialidades en las secciones de becas de la Academia, primar memorias con clara vocación alternativa..., señalan que la Academia ha emprendido un sendero hacia intenciones formativas presididas por la interdisciplinariedad, sostenibilidad, multiculturalidad, posicionamientos críticos, unión de recursos, individualidad/identidad implementados con la globalidad.... Sin duda posiciones que vehiculan al becario, al creativo, hacia una fusión con la contextualización.

Pero la Academia de España en Roma, esa puerta a la internacionalidad, no deja de seguir siendo un ente encapsulado accesible a unos pocos privilegiados.

La formación artística institucionalizada, y generalizada, se canaliza actualmente a través de las Facultades de Bellas Artes⁵⁴. Por RD de 1978 las Escuelas Superiores de Bellas

51 <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/index-roma>. Consultado 9/6/2016.

52 Concretamente de Joan Morey, becario curso 2014-15. <http://semiramisenbabilonia.com/entrevista-joan-morey-becado-la-academia-espana-roma/> consultado, 10,6,2016.

53 Miembro creador de *Pista 34*. oficina de proyectos orientados a la mediación cultural, la investigación artística, el comisariado de exposiciones y programas de actividades, la formación especializada y el emprendimiento social.

54 Abordar esta problemática es tarea que excede el marco de esta ponencia, sin embargo, en la línea de trabajo elegida nos hemos querido acercar a ello desde una posición absolutamente actual, mediante el dialogo con profesores y alumnos de nuestras facultades españoles a día de hoy. Tarea imposible si no hubiera contado con la inestimable ayuda de M^a del Carmen Moreno Sáez de la Facultad de BBAA de la Universidad Complutense de Madrid, Rafael López Guzmán de la Universidad de Granada, Natalia Bravo y Joaquín Ivars de la Facultad de BBAA de Málaga y del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y letras de la UMA y con los alumnos, de 1^o y 2^o de BBAA de Málaga, de BBAA de Granada, egresados de Málaga, Sevilla, Granada y Madrid, alumnos de másteres de la Complutense y Málaga y doctorandos de la UMA, quienes han tenido la generosidad de dedicarnos su tiempo y contestar a las encuestas que les hemos pasado. A todos ellos mi gratitud.

Artes se transforman en facultades y los estudios se hacen universitarios. Actualmente existen en España 21 Facultades de BBAA⁵⁵. De un primer objetivo declarado en dicho RD⁵⁶:

mejorar la capacitación para el ejercicio de la profesión

las distintas modificaciones, derogaciones y nuevos planes de estudios⁵⁷ hasta llegar a 2007 y nuestra incorporación al espacio europeo y la implantación de los Grados⁵⁸, nos plantean la dificultad por alcanzar ese objetivo, ya histórico, de facilitar instrumentos a los artistas para formarse y crecer profesionalmente.

La historia es larga, y frustrante. Han pasado 226 años y las demandas y reflexiones son las mismas. En principio porque en la carrera se han aglutinado otras especialidades, como Diseño y Restauración, junto a los estudios artísticos propiamente dicho. Ello provoca una confluencia de materias formativas que han obligado a esa continua reflexión sobre los ajustes pertinentes en dichas enseñanzas. En segundo lugar, el publicar esta carrera como una de las que favorece la inclusión de los graduados al mercado laboral con mayores posibilidades⁵⁹, han atraído a un alumnado que no siempre está movido por la vocación artística propiamente dicha y el número de matriculaciones esta siendo cada vez más alto, lo que provoca una inflación difícil de asumir por el mercado laboral y el tejido cultural. Y, en tercer lugar, las disciplinas puramente formativas para el artista no se están planteando debidamente, como ha detectado la ANECA y posteriormente veremos. Por no citar las diferencias conceptuales práctica y teóricas en los distintos planes de estudios de las diferentes facultades⁶⁰.

55 A. HERNÁNDEZ REVUELTA, *Enseñanzas Artísticas. Situación actual en España y Europa: Oferta académica*, Madrid, Universidad Complutense-Facultad de BBAA, 2012, págs. 9-10.

56 Punto 2. BOE n° 111, de 9 de mayo de 1979, páginas 10447 a 10448 (pág. 10447).

57 BOE» núm. 298, de 14 de diciembre de 1987, páginas 36639 a 36643, derogación de la ley anterior e implantación de la LRU. LOU, 2001 (Ley Orgánica 6/2001: 49400), modificada 4/2007, de 12 de abril.

58 26 de junio de 2007.

59 De hecho, entre las salidas profesionales se citan la de gestor cultural, comisariado de exposiciones y otras actividades que son las mismas que se señalan el grado de Historia del Arte, con la diferencia que en este último el desarrollo curricular sí contempla asignaturas formativas que permiten esas líneas de especialización mientras que en el de Bellas Artes están ausentes.

60 La de la Complutense de Madrid, publicita como fortaleza (para atraer alumnado) que éste tendrá la posibilidad de: «utilizar ejemplos de obras clásicas, de incalculable valor como ejemplo para los estudiantes» (<http://bellasartes.ucm.es/estudios/grado-bellasartes>), un enganche con la tradición clásica a través de la copia de yesos de obras clásicas que se sigue también en facultades como Granada que aunque mantiene la línea de contextualización de la mayoría de las facultades: «mantiene sus enseñanzas más tradicionales como el dibujo, la pintura, la escultura o el grabado, pero también se hace eco de las nuevas realidades de la escena artística actual, potenciando disciplinas como la fotografía, la video creación, el arte digital y los lenguajes interdisciplinares propios de la sociedad actual». En Sevilla se ha creado la Gliptoteca universitaria, proyecto que ha recuperado la colección de vaciados de yesos de los siglos XIX y XX (<https://fundaciondescubre.es/blog/2015/06/05/inauguracion-de-la-exposicion-permanente-yesos-gipsoteca-de-la-universidad-de-sevilla/>). Este título en Grado en Bellas Artes incluye una mención en Animación y Diseño» (<http://grados.ugr.es/bellasartes/>). Mientras que en las de Málaga, Valencia, Barcelona o Sevilla se apuesta por la innovación. La de Málaga, de reciente creación, se convoca a los posibles futuros alumnos con alicientes como el que: «...te formará

Quizás el documento más claro para constatar estas conclusiones nos lo ofrezca la ANECA y «El Libro Blanco del Grado de Bellas Artes»⁶¹. Si en un principio el fundamento se encontraba en la transversalidad de los criterios para adaptarse a las necesidades cambiantes del sector económico, tras el *Informe de Evaluación Interna de Calidad* efectuado en 2004, se concluye que el Plan de Estudios no es el más idóneo para las enseñanzas artísticas y aceptan la necesidad de un replanteamiento en profundidad de su estructura y aplicación.

Se especifica que lo fundamental en este tipo de enseñanzas es «el conocimiento global e integración de las artes» y se detecta la disgregación de las asignaturas, sin interconexión, desvirtualización de los talleres de creación, aumento de asignaturas que obligan al alumno a superar materias mediante ejercicios sin implicación propia y sin que intervengan aportaciones creativas diferenciadas, y por último, se deja a un lado la experimentación personal⁶².

¿No estamos, de nuevo, hablando de ese encorsetamiento de la creatividad como ya se denunciaba en el siglo XVIII?

Una de las propuestas de ANECA para reconvertir el sistema educativo artístico se encontraba en el rediseño de los talleres de creación como eje vertebrador de dichas enseñanzas, una plataforma con capacidad para coordinar los diferentes agentes que intervienen en el proceso: alumnos, profesores, tecnologías necesarias, maestros de taller y técnicos especialistas⁶³, dinámica que ya se aplica en espacios europeos como Alemania, Holanda o Reino Unido. Sin embargo, en España, los alumnos siguen demandándolos, lo que indica que en los doce años transcurridos desde que se hiciera la propuesta aún no se han puesto en marcha.

También es cierto que el profesorado inquieto se ha aventurado en experiencias de reflexión traducidas en publicaciones, congresos o jornadas en donde se debate especialmente la imbricación del tejido cultural actual con la formación y la inclusión de los egre-

como artista plástico, profesional del diseño y en las nuevas tecnologías, tanto de manera práctica como teórica. Esta titulación promueve, a la vez que el estudio de las distintas corrientes artísticas y culturales, la experimentación, la reflexión crítica, actitudes creativas y la capacidad para trabajar en equipo. Si te gusta el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el vídeo, el cómic, los videojuegos o los proyectos interactivos, tu Grado es Bellas Artes» (<http://www.uma.es/grado-en-bellas-artes>). En Sevilla combinando tradición y modernidad: «Sustentada en una sólida tradición, como heredera directa de las enseñanzas artísticas que desde el siglo XVII se vienen impartiendo en la ciudad de Sevilla, ésta Facultad ha experimentado en los últimos años una evolución decisiva, incorporando las nuevas tecnologías de la información y la comunicación a las metodologías docentes. La Facultad de Bellas Artes ha apostado por una planificación de contenidos ACTUAL y RIGUROSA que contempla las exigencias demandadas a los artistas plásticos y visuales en los diferentes ámbitos profesionales. Este Grado ofrece una formación humanista y técnica en consonancia con los nuevos tiempos, fundamentada en los pilares de la INVESTIGACION, la CIENCIA, el ARTE y la TECNOLOGIA» (http://www.us.es/estudios/grados/plan_190?p=1).

61 http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf#page=397, pág. 130.

62 *Ibidem*, págs. 131-135.

63 *Ibidem*, p. 135.

sados⁶⁴, pero la respuesta⁶⁵, a día de hoy, del egresado en BBAA, no difiere en mucho a las emitidas hace 226 años.

En un 95% proponen una mayor especificidad en los estudios, demandando una separación entre esas otras especialidades como el Diseño y la Restauración para incrementar asignaturas específicas de la formación artística y, especialmente, que la problemática artística contemporánea, desde el plano teórico al práctico, sea plenamente implantada. Casi por unanimidad demandan la conducción del aprendizaje mediante los talleres creativos que favorecen la practicidad y la interrelación profesor alumno.

Aún así, algo se ha avanzado. Se supera con creces esa conciencia de querer ser de su tiempo, por ello demandan un mayor conocimiento teórico de los movimientos artísticos contemporáneos, de la implicación arte/nuevas tecnologías y, también, del pasado, como plataforma histórica que les ayude al dar el salto al futuro. Consideran que la cuota de creatividad e individualidad esta medianamente resuelta pero se quejan de la excesiva injerencia del profesor que, en muchos caso mediatiza, conduce y aborta aunque, por encima del pasado, cada vez más esta circunstancia se esta viendo superada.

Bien, estas propuestas y situaciones nos hablan de un progreso. También se ha crecido en parcelas como el de la igualdad y diversidad. Aunque haya voces que demanden más paridad entre hombres y mujeres⁶⁶, el hecho es que la barrera histórica existente para la formación artística de la mujer ha desaparecido y también se ha crecido en respeto y libertad creativa dando espacio a propuestas que puedan transitar desde la tradición a la más provocativa vanguardia.

El Academicismo prácticamente ha desaparecido, aunque a veces perdure maquillado de propuestas modernas. Precisamente esa inclusión de asignaturas y disciplinas que tiene que ver con las nuevas tecnologías y otras manifestaciones artísticas no contempladas hasta bien entrado el siglo xx, han favorecido ese partir de la tradición pero para construir el futuro. No es Vanguardia, pero tampoco Tradicionalismo, característica obligada del Academicismo.

Y, la didáctica se ha trasladado desde la imposición a la complicidad. Porque hoy, las enseñanzas artísticas deben ser, ante todo, crear, inventar, innovar y recrear en situación. Aún así, pensamos, que ha sido un trayecto demasiado corto para 226 años de historia.

64 Un ejemplo lo puede constituir la actividad *Infraestructuras emergentes*, Valencia, Universidad Politécnica-Museo de la Ilustración, marzo 2008, resultados que se tradujo en un libro editado en 2009 con el mismo título y cuyos objetivos se recogen como una compilación de textos sobre las herramientas y modos de hacer, de diversos colectivos y entidades relacionadas con la producción, gestión y difusión del arte contemporáneo en el estado español.

65 Vid. Nota 55.

66 M. FIGUEROA-SAAVEDRA, «La estudiante de Bellas Artes y la generalización masculina del arte creativo», *Rev. Nueva Antropología*, vol 23, n° 72, México ene/jun, 2010,2/14 (<http://www.scielo.org>).

PINCELADAS SOBRE SOPORTE CERÁMICO. LA ACADEMIA DE LA REAL FÁBRICA DE LOZA FINA Y PORCELANA DE ALCORA

EVA CALVO
Universitat Jaume I

RESUMEN

El trabajo que presentamos a continuación se centra en la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora y gira entorno de la creación de una escuela de aprendices en su espacio fabril. El estudio pretende mostrar el esfuerzo e inversión que se realizó para su buen funcionamiento y la evolución que sufrió durante todo el siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE

Real Fábrica, Academia, siglo XVIII, conde de Aranda, cerámica.

ABSTRACT

This study focuses in the Royal Factory of Chinaware and Porcelain in Alcora and deals with the creation of an apprentices' school in the Manufacture. The study tries to show the effort and investment that was realized for his functioning and his evolution along the 18th century.

KEYWORDS

Royal Factory, Academy, 18th century, Count of Aranda, ceramic.

LA REAL FÁBRICA DE ALCORA

Con la llegada de los borbones al trono español se iniciaron un serie de reformas entre las que encontró la implantación de un nuevo sistema económico que proporcionaba protección real a todos aquellos que se aventuraran a crear grandes espacios de fabriles que proporcionaran trabajo a los habitantes de la zona. Con ello se pretendió poner fin a la fuerte crisis que estaba atravesando el país al inicio del siglo XVIII.

La idea no fue muy atractiva en un principio en las altas clases de la sociedad, por lo que solo unos pocos se arriesgaron en la inversión de su capital en las conocidas como Reales Fábricas. Entre todos ellos encontramos a Don Buenaventura Pedro Abarca de Bolea Ximénez de Urrea y Bermudez de Castro, IX conde de Aranda quien, atraído por el auge del material cerámico en toda Europa, decidió fundar una fábrica de loza fina y porcelana en un pequeño núcleo de población de su condado, concretamente en Alcora.

La elección de Alcora como lugar donde construir una Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana fue motivada, en gran medida, por encontrarse en un lugar con fuerte tradición alfarera. Ello conllevaba a que los habitantes de la zona conocieran el arte de moldeado, el tratamiento de tierras y la técnica de cocción, pero esto no era suficiente si se pretendía crear la cerámica conocida como «culta». Cabe destacar que la cerámica que se realizó en España durante el siglo XVIII seguía dos corrientes diferentes, una era la conocida como cerámica popular producida en centros cerámicos como Talavera, Cataluña, Manises, Toledo, etcétera, de larga tradición y otra la denominada cerámica de culto que, en el caso español, fue realizada tanto por la Real Fábrica que ocupa nuestro estudio como por la que Carlos III trasladó desde Capodimonte en las últimas décadas del siglo. Ambas buscaron situarse a la altura del resto de manufacturas europeas y ser reconocidas por formas y decoraciones finas que, en ocasiones, plasmaron repertorios académicos o escenas de la gran pintura que demostraban el gran conocimiento que poseían sobre la materia¹.

La intención de crear una cerámica propia y que se diferenciara de todas sus similares precisó de un plan de trabajo que ofrecería sus resultados en el transcurso de los años. Así pues, el IX conde de Aranda creó en el seno de la Fábrica una academia de aprendices con un claro objetivo: dotar de conocimientos técnicos a los habitantes de su condado que le garantizaran una continuidad de mano de obra autóctona bien formada.

LA ACADEMIA DE LA REAL FÁBRICA: SISTEMA DE ENSEÑANZA

Las primeras noticias de la existencia de un lugar destinado a la formación en la Real Fábrica aparecen en las primeras ordenanzas de la Fábrica redactadas en octubre de 1726, momento en el cual se estaba construyendo el espacio fabril. Gracias a este documento podemos saber que la Real Fábrica estaba dividida en secciones llamadas «quadras» y en cada una de ella trabajaban los oficiales destinados a realizar una actividad concreta. A la cabeza de ellos se situaba el maestro, o maestros en ocasiones, quien se encargaba de organizar y supervisar el traba-

1 VV. AA., «Cerámica española del siglo XVIII», en Susana Jiménez, coord., *Cerámica del siglo XVIII*, Barcelona, editorial Planeta de Agostini, 1989, págs. 56-79.

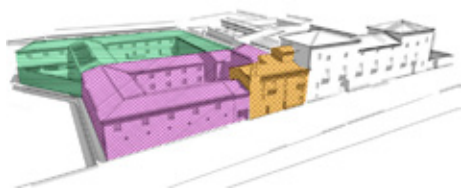


Fig. 1. Perspectiva de la Real Fábrica de Alcora en 1910 elaborado por Joaquín Cabrera Bachero⁸. En la zona central con puntos se situaban las quadras destinadas a la formación de los estudiantes⁹.

jo. Así pues podemos hablar que existía la Quadra de pintores, la quadra de dibujantes arquitectos y tallistas, la de modelistas, una de ruedas, otra de manejo de hornos, de baldosas, etcétera².

Gracias al estudio de la documentación interpretamos que en tres de las «quadras» existía un grupo de jóvenes aprendices en el oficio por lo que la formación podía tener tres líneas diferentes: en pintura (quadra de pintores), en moldeado (quadra de modelistas) y formación en dibujo (quadra de dibujantes arquitectos y tallistas). A esta deducción llegamos tras observar como en las Ordenanzas solo se hace referencia a los maestros destinados al aprendizaje de los alumnos en estas tres secciones. No obstante, fue

el maestro de dibujo el encargado de impartir las lecciones en las tres líneas de formación y fueron los regidores de cada quadra los que se ocuparon de la formación práctica de cada grupo de estudiantes, sobre quienes se tenía que tener un especial cuidado³.

Cuando la escuela se puso en funcionamiento, el Conde debió contratar a profesionales foráneos para la formación de sus estudiantes. Ello fue motivado por la escasez de técnicos conocedores de las nuevas tendencias sobre «cerámica culta» en la zona. Así fue como empezaron a llegar, en un primer momento, los maestros procedentes de la manufactura de Moustiers. En sus contratos se especificaba claramente cual era su trabajo a realizar en la manufactura: atender y formar en la escuela de aprendices a los futuros maestros⁴. Su buen funcionamiento quedó demostrado cuando, tras la primera década en actividad, treinta de los aprendices que se estaban formando en su escuela se convirtieron en oficiales a las órdenes de los maestros de la misma⁵.

El documento más antiguo que se conserva, y que nos ofrece una descripción de los espacios destinados al aprendizaje es de mediados de siglo. Este nos indica que solo entrar por el pórtico de la fábrica y accediendo por unas escaleras que se encontraban a la derecha se llegaba a una segunda planta donde, a la izquierda, se encontraba la escuela de dibujo. En las paredes colgaban los grabados y sobre las mesas se depositaban las figuras que servían de modelo para su aprendizaje⁶. El maestro dibujante era el encargado de la formación y era su obligación impartir una hora de clase por las mañanas y otra por las tardes. Los alumnos más aventajados seguían las horas del día formándose en la quadra de

2 Ordenanzas para el buen gobierno de la fabrica de loza, o fayanza, del Exmo. Señor Conde de Aranda, construyda en su Villa de Alcora en el Reyno de Valencia, 1726, Biblioteca Nacional de España.

3 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 11.

4 José SÁNCHEZ ADELL, *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora: nuevos datos para su historia*, Valencia: Instituto Alfonso El Magnánimo. Servicio de Estudios Artísticos, 1973 pág. 24.

5 Eduardo CODINA ARMENGOT, «Aportación documental a la historia de la Real Fábrica de Loza Fina de Alcora», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 55, (1979), pág. 322.

6 Ferran OLUCHA MONTINS, «Noves dades per la historia de la fàbrica de ceràmica d'Alcora», *Estudis castellanencs*, 4 (1987-1988), pág. 367.



Fig. 2. Placa devocional, Museo Arqueológico Nacional, Madrid. 29,2 x 16,1 cm. N° inv. 59234.



Fig. 3. Letania Lauretana, Joseph Sebastian y Johann Rudolf Klauer, 1760.

pintores, es decir, continuaban con una formación práctica, mientras que los que todavía no estaban preparados seguían las lecciones⁷ [Fig. 1].

Los maestros de cada cuadra debían realizar un trabajo pulcro, con una perfección rigurosa y a la última moda «de hermosa vista, de perfecto arte.... y de mayor provecho para la venta». Para ello, las ordenanzas eran muy claras: el propio Maestro se convertía en el Regidor de la misma. Este debía ser el mejor preparado de toda la fábrica para ocupar el lugar. De su elección se encargaba el Director de la fábrica y todas la quadras seguían un mismo plan de funcionamiento. Para su mayor éxito de la Quadra de Arquitectura, escultura y talla, la sección estaba formada por el maestro, los oficiales necesarios y en el caso de que existiera abundante trabajo era el maestro de dibujo el que realizaba la tarea de apoyo. Recordemos que dicho maestro se ocupaba de la escuela por lo que debía ser en los momentos que no ejecutara sus lecciones. Asimismo, en la sala también encontramos los aprendices que ayudarían al trabajo a la vez que aprendían en el oficio¹⁰ [Fig. 2] [Fig. 3].

7 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 9.

8 Joaquín CABRERA BACHERO, *La real Fábrica del conde de Aranda en Alcora. Sostenibilidad, materiales y edificación industrial*, Castellón, AMCA, 2015.

9 El alzado corresponde a la fachada de 1910, momento en el que el espacio fabril alcanzó su máximo tamaño. De siglo XVIII corresponde la primera fase coloreada de rosa y naranja (zona destinada a la educación) y una segunda fase de la década de los cuarenta a la que se le añade la zona verde. El resto son ampliaciones a partir del mandato de los duque de Híjar.

10 Ordenanzas para el buen gobierno, págs. 10-11.



Fig. 4. Pieza de vajilla con el trazado pero sin colorear, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. N° inv. 1995.268.345

La tercera cuadra en la que se encontraban aprendices formándose era la Quadra de Pintores. En la sección, al igual que en las anteriores, era el Director quien nombraba a un Maestro principal quien se encargaba de organizar el trabajo y repartir las labores dependiendo de las habilidades a cada uno de los oficiales pintores. En este caso, en las ordenanzas se insistía mucho que en el caso que el oficial no supiese realizar la tarea que se le había encargado, el maestro debía enseñarle a realizarla, igual que hacía con los aprendices destinados a la formación en esta sección¹¹. Para la formación de los aprendices se recurría, casi siempre, a grabados o pinturas reconocidas¹² que se plasmaban tanto en papel como en las piezas de cerámica barnizadas, siendo los platos, fuentes y placas los más utilizados puestos que sus amplias zonas lisas les permitían realizar trabajos

más minuciosos. En un documento conservado en el Archivo Municipal de Castellón fechado en 1750, veinticuatro años después de la inauguración de la academia, encontramos noticias interesantes al respecto del progreso de esta sección. Se informa que la «Quadra de pintores» había experimentado un gran desarrollo puesto que se encontraba separada ya en siete secciones y en cada una de ella se encargaban dos maestros extranjeros que perfeccionaban los trabajos. Junto a ellos, seguían trabajando los aprendices, quienes se situaban en la mesa central para seguir con su formación entre los profesionales¹³.

Además de todo el sistema de aprendizaje para los que iban a convertirse en futuros expertos, los maestros también tenían la obligación de formar a todos los que trabajaban en la fábrica para que «aprendan el arte de ella». Este tipo de apoyo empezó realizándose en la propia casa de los maestros, una hora después de que el operario había finalizado su jornada de trabajo¹⁴ y fue variando en el transcurso de los años [Fig. 4].

La implicación en el progreso de la Fábrica fue premiado en la Real Fábrica, y así constó desde que se redactaron las primeras ordenanzas. Lo realmente interesante es que los premios iban destinados tanto a los Maestros, como a los oficiales y a los aprendices, es decir, a todo el conjunto de operarios que hacían posible el funcionamiento de la manufactura. Existían cuatro premios anuales de veinte pesos cada uno para aquellos maestros más hábiles y que su trabajo ofreciera un mayor provecho para la Fábrica, tres premios anuales para los oficiales de 15 pesos cada uno que fueron otorgados por los mismos méritos que los maestros y dos para los aprendices más aplicados de diez pesos al año.¹⁵ Este tipo de reconocimientos económicos siguieron aplicándose durante todo el siglo XVIII pero su cuantía y méritos para ser otorgados fue modificándose.

11 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 11.

12 VV. AA., «Cerámica española del siglo XVIII», pág. 61.

13 Ferran OLUCHA MONTINS, «Noves dades», pág. 367.

14 Manuel ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, Madrid: Aldus, 1945, VOL I, pág. 9.

15 Ordenanzas para el buen gobierno, págs. 15.

Con todo este sistema de formación y sustento económico que se creó en el espacio fabril, no es de extrañar que cada vez más padres apostaran por un futuro para sus hijos en la Real Fábrica del conde de Aranda pero ¿quiénes podían acceder a su academia?

LOS ALUMNOS AVANTAJADOS

Cuando un aprendiz iniciaba la formación en la escuela de la real fábrica era el director el encargado de ubicarlos en cada sección (dibujo, moldeado y pintura). Por norma general, los hijos de los operarios se instruían en la misma especialidad que sus padres. Los maestros eran los encargados de su éxito en el aprendizaje por lo que se les obligaba a impartirles horas de apoyo en el caso de que su formación lo necesitara. Estas debían realizarse fuera de su horario de trabajo.

Los contratos que formaron los operarios de la fábrica fueron bastantes generosos teniendo en cuenta las condiciones de trabajo que existían en aquel momento en otras profesiones o fábricas. Por ejemplo, encontramos como los delitos y faltas que ocurrían en el espacio fabril se castigaban con cepo y con la cárcel que existía en la manufactura, muy diferente a los castigos que recibían los ceramistas de las fábricas vénetas, cuyas huidas estaban castigadas con la muerte y la incautación de los bienes familiares¹⁶. Así pues, no nos extraña que el objetivo de la mayor parte de los habitantes de Alcora fuera que sus hijos formaran parte de la escuela de aprendices de la Fábrica. Quienes así lo deseaban tenían que iniciar una educación previa con sus hijos puesto que, uno de los requisitos indispensables para su ingreso, además de ser natural del condado, era que supieran leer, escribir y contar. Quienes cumplían los requisitos estaban listos para iniciar sus estudios durante un periodo de diez años¹⁷.

Para poder acceder a la formación de la tenían que ser «vasallos nuestros» y tener entre los 12 y 16 años de edad¹⁸. Desde el inicio formalizan un contrato por diez años de formación. El periodo de aprendizaje estaba remunerado e iba incrementándose con el paso de los años: Los cuatro primeros el sueldo era de medio real de plata cada día, y los siguientes cuatro un real al día.¹⁹ Cada tres meses el conde de Aranda, a los más brillantes y como premio de ello, les premiaba con «dos vestidos muy decentes» en presencia de los maestros.²⁰ La dedicación, el progreso y la implicación también recibían bonificaciones, por lo que los sueldos podían variar entre los alumnos.

El horario de formación no queda claro en la documentación estudiada. Si sabemos que se trabajaban diez horas en invierno y once en verano²¹, por lo que imaginamos que los aprendices realizaban las mismas horas de estudio todos los días.

16 VV. AA., «Cerámica española del siglo XVIII», pág. 59.

17 Eva CALVO, «Las manufacturas de loza fina y porcelana: el caso de la Real Fábrica del Conde de Aranda en Alcora», *Millars: Espai i historia*, VOL. 39 (2015), pág. 199.

18 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 22.

19 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 22.

20 F. OLUCHA MONTINS, «Noves dades», pág. 369.

21 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 20.



Fig. 5. Bocetos de la Real Fábrica, Museo de Artes Decorativas, Madrid. N° inv. CE19238.

Tanto los operarios como los aprendices estaban protegidos de los abusos de los directores de la fábrica, por lo que se les prohibía les utilizaran en servicio suyo, es decir, en tareas de su hogar o campo²². No obstante, será el Director quien aplique leves castigos a aquellos operarios que no cumplan las normas de la Fábrica²³.

Cuando la fábrica fue heredada por el hijo del fundador se redactaron unas nuevas ordenanzas en las que se incluyeron algunos cambios en el apartado académico. En ellas quedó escrito que en el caso que un operario se casara y tuviera hijos, serían sus descendientes antepuestos a los que no tuviesen a sus padres allí para acceder a la formación de la escuela²⁴. Así pues, encontramos

familias completas y especializadas en una misma sección en la historia de la fábrica. Y esto no solo ha quedado reflejado en el caso de los trabajadores sino también de los maestros. Como ejemplo podemos citar José Causada, progenitor de otros artistas que le fueron superando en fama, y que trabajaron en diferentes fábricas nacionales de cerámica²⁵.

Todos los domingos, menos el último de mes en los meses, había escuela de dibujo durante dos horas por la tarde para los aprendices pintores en las que asistirá tanto el director como los maestros. Será durante estas horas extras cuando se premiará a aquellos estudiantes que realicen mejor el trabajo encomendado. Un primer premio de nueve sueldos, un segundo de seis y un tercero de cinco se repartirán todos los domingos de la semana menos el último que será reservado para oficiales. Éstos últimos no asistían a clases de formación los domingos sino que lo hacían para mostrar sus habilidades. Un mes debían entregar el trabajo que les había solicitado el maestro de dibujo y otro mes uno creado con su propia imaginación. Al igual que los aprendices, los oficiales también optaban a tres premios: un primero de veinte sueldos, un segundo de doce y el tercero de ocho que les eran entregados inmediatamente. Para un resultado justo, los maestros y el director juraban no ayudar ni corregir a ningún aprendiz ni oficial en secreto, ni premiar sin ser objetivos²⁶ [Fig. 5].

Los aprendices dispondrán de todo lo necesario para el dibujo (papel y lápiz) y algo muy interesante es que nombra que este mismo servicio tendrá en «otras Academias» que habrá en la casa de los maestros por lo que parece que la formación se prolongaba más allá de las horas de trabajo y de los domingos por la tarde. En lo que respeta a la remunera-

22 Ordenanzas para el buen gobierno, pág. 22.

23 La junta de comercio autoriza al Director de la Fábrica de Alcora a imponer leves castigos a aquellos operarios que infringieran las normas de la casa. Archivo de la Diputación Provincial de Castellón. S. L., 25 de enero de 1749. Caja 59, documento n° 27.

24 Manuel ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, Madrid: Aldus, 1945, VOL 2, pág. 426.

25 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 82.

26 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, págs. 426-427.

ración recibida, observamos como el suelo será el mismo durante los ocho primeros pero cambiará los dos últimos y pasará de dos reales de plata al día a cinco sueldos valencianos²⁷.

Junto a los diferentes apartados que encontramos en las ordenanzas, dedicados a la educación, cabe resaltar que se incluyó, durante esta época un programa de formación para sus alumnos más aventajados quienes fueron enviados como pensionados a los centros artísticos más importantes de momento²⁸.

Con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la ciudad se convirtió en el centro de la formación de un gran número de artistas. Su creación fue motivada por la especialización en decoración textil pero a ella asistieron un elevado número de ceramistas interesados en la decoración floral. Entre todos ellos encontramos a Joseph Francisco Pasqual Ferrer Almiña, hijo del maestro pintor de la Real Fábrica de Alcora Vicente Ferrer. Su finura en el dibujo fue lo que motivó a don Pedro Pablo a enviarlo a Valencia en 1767 para que continuase su especialización en la Sala del Natural, en un principio, y en la Sala de Flores, posteriormente. Joseph Ferrer permaneció durante diez años en la ciudad de Valencia y su trayectoria en la Academia de Bellas Artes fue excelente puesto que ha pasado a la historia como un reconocido especialista en flores y bodegones²⁹. A su regreso a la fábrica condal fue nombrado maestro de dibujo y reconocido como un importante pintor en ella en la última década del siglo XVIII. A finales de la centuria Ferrer fundó su propia manufactura fuera de los límites del condado de Alcaatén, concretamente en la población de Ribesalbes.

Paralelamente a la formación de Ferrer en Valencia, dos nuevos aprendices de la fábrica e hijos de maestros de la misma (José Pastor y Vicente Álbaro Beltrán) fueron enviados a París con el objetivo de avanzar en el descubrimiento de la composición de la porcelana y en las decoraciones imperantes de la época³⁰.

En la villa de Alcora, a los veinte y dos días del mes de Junio del año mil setecientos ochenta y seis [...] parecieron Christóval Pastor y Vicente Albaro, operarios de la real Fábrica de la Villa de Alcora que en esta dicha villa tiene el Excelentísimo Señor Conde de Aranda, y dixeron que: [...] tienen contrato los citados Pastor y Albaro el pasar desde esta villa a la corte de París de Francia [...] para instruirse ambos en el ramo de la porcelana.

27 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, págs. 426-428.

28 Debemos mencionar como del mismo modo, desde la Fábrica del Retiro, en Madrid, Carlos IV envió becado a Bartolomé Sureda, concretamente a Sèvres, para formarse y traerse los secretos de la verdadera porcelana en Gervasio OÑA IRRIBARREN, «La loza de Alcora; su influencia y decadencia», *Sociedad Española de Amigos del Arte*, 13, 2º semestre (1955), pág. 114.

29 Esther NEBOT DÍAZ, *Estudio y análisis de la obra de Joseph Ferrer Almiñana. La manufactura de loza durante los siglos XVIII y XIX en la localidad de Ribesalbes (Castellón). Caracterización arqueométrica*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, <https://riunet.upv.es/handle/10251/321/browse?authority=172568&type=author> (15-06-2017), págs. 109-132.

30 Cabe aquí señalar que existe un paralelismo muy parecido con la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro puesto que Carlos IV, deseoso también por hacerse con la fórmula de la porcelana, envió a Bartolomé Surena a la Manufactura de Sèvres para que estudiara los métodos franceses. A su regresó, en 1804, se encargó de la dirección de la Manufactura Real hasta el fin de la historia fabril Isabel de CEBALLOS-ESCALERA y María BRAÑA DE DIEGO, *Catálogo del legado de Fernández Durán (Artes decorativas)* (Madrid, del 18 de junio de 1931 a la actualidad), Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974, pág. 14.

El contrato que se redactó entre Cristóbal Pastor y Vicente Álbaro fue realizado el 7 de Junio de 1786, y firmado por los interesados el 22 del mismo mes. En este se incluían tanto las condiciones de ellos en París como las de sus familias en Alcora. También se reflejaba en el acuerdo su sueldo, una estimación de la duración en la ciudad francesa y sus deberes y obligaciones, entre las que aparecía el secreto absoluto de lo aprendido y el compromiso de perfeccionar sus técnicas durante su estancia³¹.

El lugar donde iban a centrar su formación era en la *Real Manufacture de la reine* (1766–1789), también llamada *Porcelaine à la reine*³², situada en la Rue de Thirioux de la capital francesa, fundada por la reina María Antonieta, la esposa de Luíis XVI. Durante su estancia -aproximadamente de dos años- aprendieron los estilos, tendencias y procedimientos utilizados para la obtención y la ornamentación de la porcelana³³, la gran obsesión del Conde.³⁴ Mientras que Pastor y Albaro permanecieron en la capital francesa sus mujeres recibían un sueldo de ciento cincuenta libras anuales repartidas en mesadas. Ellos eran completamente mantenidos por el Conde (alimentación, alojamiento y traslados) y además se les otorgaba diez libras al mes para poder comprar lo que considerasen. Todo el esfuerzo realizado durante este periodo iba a repercutir un mucho en el momento que regresaran a la Real Fábrica puesto que ya aparece en el contrato que en el momento que se incorporaran de nuevo al espacio fabril sus sueldos ascenderían a doscientas cincuenta libras anuales durante los cinco primeros años y trescientas libras en los siguientes cinco. Con este ascenso, imaginamos, el Conde pretendía evitar ofertas de otras manufacturas a sus pensionados que dinamitaran toda la inversión realizada en ellos. Pero también matiza que uno de ellos, o los dos, no se aplicarán en la labor de aprendizaje en París o quisiese regresar a casa antes que el que Conde considerase que su formación había terminado, no recibirán la bonificación en sus sueldos anteriormente mencionada.³⁵ Con el ambiente revuelto en Francia, los pensionados regresaron a la Real Fábrica de Alcora antes de lo previsto. En su camino, según nos cuenta Escrivá de Romaní, descubrieron un importante yacimiento de caolín en Cataluña³⁶, materia imprescindible para la creación de porcelana que produjo un enorme beneficio para la manufactura condal, además de un aumento en la calidad de las piezas fabricadas y la posibilidad de poder realizar la tan ansiada porcelana dura.

Al igual que sucedió con Ferrer, ambos ejercieron en lugares relevantes en la Fábrica a su regreso. Vicente Álbaro ocupó el puesto de maestro de pintura y se encargó del de-

31 Contrato de Cristóbal Pastor y Vicente Alvaro. Archivo Municipal de Alcora, 22/06/1786, mano 1, f. 77v-78v.

32 Con la Revolución Francesa, la Fábrica de la Reina fue arrasada puesto que ésta era un símbolo de poder absolutista. Algo parecido sucedió con la Fábrica del Buen Retiro de Carlos III, que fue completamente eliminada por los ejércitos franceses puesto que era identidad del poder real de los Borbones en España.

33 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 214.

34 Las porcelanas conseguidas en Europa eran porcelanas tiernas, cocidas a 1.200 grados, de aspecto como la porcelana dura pero poco resistente a las altas temperaturas de los líquidos que se vertían en el interior de las vajillas. Solamente en Meissen (Alemania), de la mano del alquimista Johan Friedrich Böttger, se consiguió producir porcelana auténtica durante el s. XVIII.

35 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 215.

36 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 191.

partamento de investigación de la porcelana. Así mismo se especializó en la obtención de colores y vidriados. Esta especialización fue muy importante ya que la amplia paleta de colores fue una de las aportaciones más interesantes de la cerámica del siglo XVIII y fue creciendo, a pasos agigantados, en el transcurso de los años. El azul fue el color cerámico por excelencia y las diferentes tonalidades del pigmento los que diferenciaban unas y otras manufacturas. Junto a éste, el amarillo, el naranja, el verde, el rojo y el negro acompañaron al color estrella. Los colores fueron realizados por cada una de las fábricas, manufacturas o pequeños talleres³⁷, por lo que se generó un rico abanico de tonalidades que han servido en la actualidad para poder distinguir el lugar de procedencia de cada unas de las piezas.

Por otro lado, Cristóbal Pastor se especializó en la nueva tierra de moda del momento, la tierra de pipa, de procedencia inglesa y que empezaba a inundar el mercado europeo a finales del siglo XVIII. Pastor y sus hijos llegaron a abrir su propia fábrica en Alcora a inicios del siglo XIX para abastecer de material a la condal.

Con el fallecimiento de D. Pedro Pablo, X conde de Aranda, sin descendencia, su título y bienes son heredados por su sobrino (hijo de su hermana) el Duque de Aliaga y próximo Duque de Híjar. Con su llegada a la fábrica se redactan unas nuevas ordenanzas (1799), las terceras desde la inauguración de la Fábrica. En lo que se refiere al campo de la educación encontramos algunos cambios. Para empezar, los aprendices que se quieran incorporar a la Real Fábrica deberán conocer la doctrina cristiana y saber leer, escribir y contar³⁸. Con ello interpretamos que la manufactura vuelve a dar importancia a lo religioso, algo que había cambiado D. Pedro Pablo de las primeras ordenanzas redactadas por su padre³⁹.

El número de aprendices dependía de la necesidad de cada maestro, por la mañana se encontraban en las secciones donde estaban destinados, tres horas por la tarde se formaban en dibujo y el resto lo destinaban a limpiar, barrer o a aquello que les ordenara la Intendencia⁴⁰.

Los aprendices no cobraban al principio, solo recibían alguna remuneración si debían realizar algún trabajo especial pero no se especifica la cuantía. El horario de trabajo, y por lo tanto de aprendizaje, era en invierno de siete a doce y de una hasta la puesta de sol, y en verano de seis a doce y de una a seis y media. Así mismo apunta que los días festivos no se fabricará pero que si existiera acumulación de pedidos si que se debería trabajar en las festividades⁴¹.

En lo que refiere a los maestros de la Fábrica, aparece un nueva sección encabezada por «los maestros de tierra de Pipa» que no fueron otros que Cristóbal Pastor, pensionado que había mandado el último Conde a París para mejorar su formación y Francisco Garcés. Ambos se encargaron de trabajar tanto al tierra de pipa como la porcelana en general⁴².

37 AA.VV., «Cerámica española del siglo XVIII», pág. 56.

38 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, págs. 236.

39 Ordenanzas para el buen gobierno.

40 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, págs. 438-439.

41 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 236.

42 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, pág. 436.

El Duque eliminó la figura de Maestro principal porque consideró que no existía ninguno que conociera con perfección todas las ramas de la producción. Por lo tanto, si nombraba a uno de ellos conseguiría resentimientos y enfrentamientos que no serían nada beneficiosos para la fábrica⁴³. Así pues, en este periodo los Maestros estuvieron subordinados a unas nuevas figuras, la Intendencia, formada por tres personas: el intendente y dos interventores, que se situaron a la cúspide de la manufactura⁴⁴. Los maestros debían presentar cada mes un ensayo de los trabajos realizados en su sección la Intendencia. Éstos eran remitidos al Duque quien pretendía controlar que oficiales y aprendices eran los que más se esmeraban en su trabajo⁴⁵.

Aunque se escape ya de la etapa de nuestro estudio debemos añadir brevemente una ampliación de las últimas ordenanzas en 1810. En ellas cabe resaltar la obligación, por necesidad, de reunirse todos los maestros los sábados por la mañana.⁴⁶ Durante estos tiempos España pasó por unos momentos complicados con la invasión francesa y la conocida como Guerra de la Independencia. La Real Fábrica de Alcora corrió mejor fortuna que instauraron los borbones en Madrid, la conocida como la Fábrica del Retiro. Esta fue destruida a causa de su relación con el poder real. Sin pretenden realizar un estudio de ella cabe destacar que Luis Pogeti y Domingo Palmerani, dos de sus maestros, llegaron a Alcora y se situaron a la cabeza de la producción. Además, el primero de ellos, dirigió la Escuela de Dibujo por lo que el nuevo estilo de sus piezas tendrían una fuerte influencia de la porcelana realizada en el Retiro⁴⁷.

El buen trabajo que se realizó en la academia de aprendices quedó demostrado al observar como el número de alumnos fue creciendo con el paso de los años y como estos iban incorporándose a la plantilla de trabajo de la fábrica. No obstante, en algunas ocasiones, la formación terminó convertida en una de las preocupaciones del Conde puesto que algunos de ellos, terminaron abriendo sus propios talleres o trabajando en otras fábricas de cerámica de toda España⁴⁸. El abandono de sus lugares de trabajo no fue muy bien aceptado por Aranda puesto que todos los vinculados a la fábrica (maestros, oficiales o aprendices) disfrutaban de una serie de privilegios a cambio de una lealtad a una fábrica con protección real⁴⁹.

43 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, pág. 434.

44 La composición, deberes y obligaciones de la intendencia se pueden consultar en: M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, pág. 432.

45 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 2, pág. 434.

46 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 25.

47 M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, *Historia de la Cerámica de Alcora*, VOL 1, pág. 262.

48 Ver: Eva CALVO CABEZAS, «Competencia y distinción. Creación de una marca en la loza fina del Conde de Aranda en Alcora», *fórum de reserca*, 18 (2013), págs. 185-196.

49 Como el estar libre del pago de impuesto Equivalente o el librarse de Alojamientos y Quintas, del repartimiento para Utensilios, Cuarteles y Fortificaciones, etcétera.

CONCLUSIONES

La Real Fábrica de Alcora es un claro ejemplo de un espacio completamente ilustrado en el que se buscó combatir la ignorancia de un condado educando, no solo a quienes formaron parte de la escuela de aprendices, sino también a los que fueron contratados para trabajar en la plantilla. Un leñero, un pintor, un hornero, un comerciante, un aprendiz de quinto año, un oficial, etcétera, tenían la posibilidad de ampliar sus conocimientos junto a alguno de los maestros más prestigiosos de toda Europa. Personalmente considero que lo realmente fascinante en todo este proceso es el gran interés por aprender que se logró inculcar en los trabajadores quienes además de trabajar su jornada laboral, realizar sus clases de apoyo o formación cuando esta terminaba, pasaban las mañanas de sus días de descanso en la fábrica demostrando sus habilidades y trabajos al resto de operarios. Resumiendo, consiguieron crear un clima de trabajo en grupo que fomentaba el progreso, a la vez que aumentaba la satisfacción personal y ¿quién cosechaba los resultados? Los condes de Aranda y su real Fábrica, sin lugar a dudas.

Así mismo, incluir una serie de premios económicos anuales fue todo un cierto por parte de los condes quienes, en realidad, no tenían porque realizarlo. Formar parte de la Real Fábrica ya conllevaba gozar de una serie de privilegios que eran suficientes para atraer trabajadores a ella. No obstante, no conformes con ello, decidieron aplicar una serie de reconocimientos monetarios que ofrecían un mejor sustento tanto para aquellos que eran buenos en la materia, como para los que se implicaban en ella, es decir, no solo eran premiados los que habían nacido privilegiados del pincel, sino también los que trabajaban para conseguir estar a la altura. La firme confianza que depositaron ambos condes en la voluntad de los operarios por el progreso fue realmente extraordinaria.

El interés por la especialización de los oficiales de la Real Fábrica fue un gran logro pero el esfuerzo que se realizó en la formación de los aprendices de la fábrica fue, sin lugar a dudas, la clave del éxito en la cerámica de Alcora. El esplendor, al que llegó la Fábrica en manos del X conde de Aranda fue debido a que recogió los resultados educativos realizados por su padre, aprendió de ellos y amplió la inversión en la formación de los alumnos. Cuando el sistema educativo pasó a un segundo plano, con el Duque de Híjar, se inició el declive de la Real Fábrica.

La falta de inversión del Duque por la educación académica fue acompañada por un excesivo control a los maestros de cada sección que terminó con la riqueza en las formas y el color que tanto habían caracterizado a la fábrica en los años anteriores. La mala formación unida a una creatividad relegada a los gustos estéticos de unos pocos originó que desapareciera el interés por unas piezas únicas, la demanda descendiera y su producción cayera en picado. Aun así, cabe destacar que el primero de los Duques que heredó la Fábrica, sí que tuvo un gran interés para que la manufactura continuara adelante pero las medidas las que tomó fueron totalmente equivocadas. Nunca se puede idear un futuro artístico prometedor cuando se convierte al aprendiz en un asistente que pasaba más tiempo con la escoba que con el lápiz en la mano.

EL PROCESO DE INTRODUCCIÓN DE LA FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA CIUDAD DE LOGROÑO (1752-1825)

MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ

Universidad Internacional de La Rioja

RESUMEN

Este trabajo se aproxima a la introducción de la formación académica en la ciudad de Logroño (La Rioja), en el periodo comprendido entre 1752 y 1825. El estudio se centra en cuatro aspectos: la formación artística en Logroño a mediados del siglo XVIII, los primeros logroñeses matriculados en la Real Academia de San Fernando, la influencia de los artistas logroñeses formados en esta institución y la primera iniciativa de formación artística académica en la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Formación artística, taller, Academia, neoclasicismo, Logroño.

ABSTRACT

This paper makes an approach to the introduction of academic education in Logroño (La Rioja), among 1752 and 1825. The study focuses on four aspects: the artistic education in Logroño in the middle of XVIII century, the first people from Logroño who went to the Royal Academy of San Fernando (Madrid), the influence of artists from Logroño who studied in that institution and the first initiative of academic education in the city.

KEYWORDS

Artistic education, atelier, Academy, neoclassicism, Logroño.

A lo largo del siglo XVIII tuvo lugar en España un cambio decisivo en la enseñanza artística: la transición de la formación tradicional en el taller de un maestro a la formación académica. Su hito más destacado fue la creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que impulsó una formación más teórica y basada en el dibujo, especialmente del cuerpo humano. Pero este cambio también supuso la extensión de un modelo de artista distinto del artesano: culto, distinguido y con unos derechos similares a los de la nobleza de sangre. Y, además, significó la difusión del estilo neoclásico, que sustituyó al barroco y rococó presentes en esos momentos¹.

En esta comunicación, se trazarán las líneas generales de esta evolución en Logroño (La Rioja), una localidad que, por sus pequeñas dimensiones permite estudiar las motivaciones y cambios en los artistas que trabajan en ella. El marco geográfico será, por lo tanto, la ciudad de Logroño, y el marco cronológico se extenderá desde 1752, año de fundación de la Real Academia de San Fernando, hasta 1825, un arco amplio que permite analizar hasta 3 generaciones de artistas y la evolución que van experimentando.

LOS ARTISTAS EN LOGROÑO A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Conocemos bastante bien la situación de los artistas en Logroño a mediados del siglo XVIII ya que en 1751 se realizó en Logroño el Catastro del Marqués de la Ensenada². Logroño tenía en esos momentos una población de 6.136 personas y no era un enclave ni político ni administrativo, aunque sí una ciudad pujante debido a su situación privilegiada, muy cerca tanto de Álava como de Navarra.

Aun así, el número de artistas (analizando los arquitectos o tracistas, escultores y pintores) es llamativamente bajo: solo encontramos 2 tracistas, 1 escultor y 3 pintores-policromadores³ [Fig. 1].

No se trata de un panorama muy halagüeño, pero en pocos años experimentó un gran cambio. El auge económico que se experimentó en todo el país entre 1745 y 1780 hizo que los encargos artísticos aumentaran en muchas regiones, y Logroño no fue una excepción⁴. Este auge artístico atrajo el interés de diversos artistas que se trasladaron a trabajar

-
- 1 Cristóbal BELDA NAVARRO y Concepción de la PENA VELASCO, «La visión de un mundo en crisis: los gremios frente a la Academia», en *El arte español en épocas de transición: actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León: Comité Español de Historia del Arte, 1992, vol. 2, págs. 17-26; Ricardo MARÍN VIADEL, «Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea», *Arte, Individuo y sociedad*, 9 (1997), págs. 55-78.
 - 2 Los datos del Catastro en la ciudad de Logroño han sido analizados por Felipe ABAD LEÓN, *Radiografía histórica de Logroño. A la luz del Catastro del marqués de la Ensenada*, Logroño: Servicio de Cultura de la Diputación Provincial, 1978 y Jesús Javier ALONSO CASTROVIEJO, *Logroño 1751, según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*, Logroño: Tabapress, 1990. Para la situación artística, Begoña ARRÚE UGARTE y Enrique MARTÍNEZ GLERA, «Los artistas de la provincia de Logroño, según los fondos del Catastro del Marqués de la Ensenada», *Berceo*, 87 (1974), págs. 245-254.
 - 3 F. ABAD LEÓN, *Radiografía*, págs. 140-149.
 - 4 Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ, *Del Barroco al Neoclasicismo en la escultura de la ciudad de Logroño* (material no publicado), Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.

Nombre	Profesión
Juan Manuel de Astelarra	Tracista
Fray José de San Juan de la Cruz	Tracista
José Calvo	Escultor
Manuel de Mendieta	Pintor
José Bravo	Pintor
Juan José García Arciniega	Pintor

Fig. 1. Artistas logroñeses recogidos en el Catastro de Ensenada (1751).

en la ciudad, y algunos de los cuales acabaron por instalarse en ella, más o menos definitivamente (como Sebastián de Portu, Félix Ortega o los pintores José Bejés y Domingo de Rada, de los que trataremos más adelante). Por su parte, los artistas ya asentados en la ciudad (Calvo, Astelarra, fray José, García Arciniega, Bravo y Mendieta) siguieron trabajando en la ciudad, realizando obras en las principales iglesias de Logroño, añadiéndose a ellos otro tracista, Manuel de Ágreda Ilarduy, también nacido en Lo-

groño, pero que no aparece nombrado en el Catastro porque solo tenía 9 años cuando éste se realizó⁵ [Fig. 2].

Resulta curioso comprobar que entre muchos de estos artistas existían relaciones familiares. Sebastián de Portu era hijo de un arquitecto⁶ y Manuel de Ágreda era hermano del ya citado fray José de San Juan de la Cruz. Los Astelarra llegaron a formar tres generaciones de artistas, igual que los Ortega y los Ágreda. Además, muchos de ellos emparentaron por matrimonio con otros artistas: tanto Sebastián de Portu como Manuel de Ágreda emparentaron con los Ortega por matrimonio, Juan Manuel de Astelarra casó con una hija de López de Gámiz y su hijo Manuel Pablo de Astelarra con una nieta de José Calvo. Por todo ello, resulta llamativo cómo en Logroño encontraremos un alto índice de endogamia artística⁷.

Durante este periodo, la formación artística se siguió realizando de una manera tradicional. El aprendizaje tenía lugar en el taller de un maestro, en el que el joven aprendiz permanecía una media de 4-5 años, tras la firma de un contrato de aprendizaje entre el maestro y los representantes del menor. Allí, iba realizando tareas de creciente dificultad, empezando por acarrear leña y agua, siguiendo por desbastar una escultura o moler colores hasta lograr realizar las funciones de un maestro⁸.

Los artistas citados hasta ahora no solo se habían formado según este modelo tradicional sino que ellos mismos ejercían como maestros de aprendices: así Juan Manuel Astela-

5 José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Guía histórico-artística de Logroño*, Logroño: Ochoa, 1994; IDEM, *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo: Labelgrafic, 1993.

6 Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ, «Aproximación a la figura del arquitecto Sebastián de Portu (1716-1776)», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 38 (2014), págs. 179-193.

7 No en todas las regiones fue así. Refiriéndose al caso de Burgos, Payo comentaba: «Podemos señalar que este fenómeno (la endogamia) se desarrolló sobre todo en la decimoséptima centuria y si bien es cierto que no desaparece del todo en el siglo XVIII, también es verdad que tiene una incidencia mucho más matizada» (René-Jesús PAYO HERNÁNZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos: Diputación Provincial, 2000, pág. 150).

8 Para este tema, Julián GÁLLEGO, *El pintor: de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1983; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El siglo XVIII: entre tradición y academia*, Madrid: Sílex, 1992. Para el caso riojano, Enrique MARTÍNEZ GLERA, *La arquitectura religiosa barroca en el valle del Iregua*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982, págs. 28-32.

AUTOR	OBRA	AÑO	IGLESIA
Sebastián de Portu	Retablo de san Judas Tadeo y de San Nicolás de Bari (traza)	1753	Santa María de Palacio
	Retablo de san Bartolomé (ejecución)	1754	San Bartolomé
Antonio del Río	Retablo de san Judas Tadeo y de San Nicolás de Bari (ejecución)	1753	Santa María de Palacio
José del Río	Retablo de san Judas Tadeo y de San Nicolás de Bari (ejecución)	1753	Santa María de Palacio
José Calvo	Retablo de san Judas Tadeo y de San Nicolás de Bari (traza)	1753	Santa María de Palacio
	Retablo de san Bartolomé (traza y reconocimiento)	1753	San Bartolomé
Juan José García de Arciniega	Retablo de san Judas Tadeo y de San Nicolás de Bari (dorado)	1753	Santa María de Palacio
Francisco Javier Coll	Imagen de San Hermenegildo y de San Fernando (talla)	1756	Santa María de Palacio
Manuel Antonio de Mendieta	Imagen de San Hermenegildo y de San Fernando (policromía)	1756	Santa María de Palacio
Domingo de Rada	Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (policromía)	1762	Santa María de la Redonda
Manuel Astelarrá	Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (traza)	1762	Santa María de la Redonda
Jerónimo de los Corrales	Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (ejecución)	1762	Santa María de la Redonda
Jerónimo de Argós	Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (escultura)	1762	Santa María de la Redonda
	Imagen de San Francisco de Borja	1765	Santa María de la Redonda
	Imagen de San Roberto Belarmino	1765	Santa María de la Redonda
	Imagen de San Francisco Javier	1765	Santa María de la Redonda
	Imagen de Santo Tomás de Aquino	1765	Santa María de la Redonda
	Imagen de San Lorenzo	1765	Santa María de la Redonda
Diego de Omaecheverría	Retablo de Santa Engracia	1765	Santa María de Palacio
Joaquín de Palacios	Imagen de Santa Engracia	1766	Santa María de Palacio
Manuel de Ágreda Ilarduy	Retablo de San Bernabé	1769	Santa María de la Redonda
	Retablo de Santa Lucía	1769	Santa María de la Redonda

Fig. 2. Obras realizadas en Logroño y artistas (1752-1770).

rra tenía en 1751 un aprendiz y Manuel Antonio de Mendieta contaba con un oficial⁹. En ambos casos, la situación de estos jóvenes muestra las condiciones en que se desarrollaba el aprendizaje: Astelarra tenía a su aprendiz sin soldada, y además se lo notaban por él 100 reales, mientras que Mendieta pagaba a su oficial 2 reales y medio, una cantidad irrisoria ya que un simple jornalero ya ganaba 3 reales y medio. Estos ejemplos muestran cómo el sistema de aprendizaje tradicional resultaba muy beneficioso para el maestro, ya que el aprendiz le liberaba de trabajo y a un precio muy reducido. Para los aprendices también resultaba útil porque proporcionaba una formación muy práctica que facilitaba adquirir paulatinamente los principios básicos del oficio. Puede que de ahí se derivaran las reticencias a cambiar el sistema de formación artística.

9 F. ABAD LEÓN, *Radiografía*, págs. 416 y 446.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y LA FORMACIÓN ACADÉMICA

Simultáneamente a esta situación, en 1752 tuvo lugar la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid¹⁰. La Academia fue perfilándose con dos funciones fundamentales: la enseñanza y el control de la calidad artística.

La enseñanza que impartía se basaba fundamentalmente en el dibujo. Las clases se escalonaban en tres niveles: figuras, donde se practicaba progresivamente el dibujo del cuerpo humano; yeso, donde se copiaban moldes en escayola de esculturas de la Antigüedad, y natural, donde se dibujaba a los modelos de la Academia en las poses que los profesores estipularan. Esta formación se complementaba con cuestiones teóricas de anatomía y, en el caso de los arquitectos, de matemáticas y perspectiva. Además, la Real Academia poseía una rica biblioteca para profundizar en los principios del arte. Y, por último, la formación práctica en muchos casos la recibían de los propios profesores de la Real Academia que tomaban a discípulos como aprendices en sus talleres de escultura o pintura.

Como se ve, esta formación era muy diferente de la recibida en los talleres provinciales, como los existentes en Logroño. Por esa razón, una parte de los artistas valoró positivamente la posibilidad de recibir una formación más amplia y con una mayor influencia europea.

Pero muchas veces esta elección no se tomó simplemente por decisión propia. La Academia, como hemos indicado, también consideraba su misión el control de la producción artística de todo el país, para acabar con la pervivencia del barroco y rococó, que ellos denominaban el «mal gusto». De esta manera, la Academia se reservaba el derecho de aprobar tanto los títulos de maestros en todo el país como los proyectos artísticos que se fueran a realizar.

Esta labor se realizaba de manera centralizada desde la Academia de San Fernando en Madrid, ya que ésta se resistió a generalizar el modelo académico, aceptando la creación de muy pocas Academias en el país, y siempre dependientes de ella. Las Escuelas de Dibujo que se fueron creando en otras ciudades lo hicieron principalmente por iniciativa de las Sociedades Económicas de Amigos del País o de ayuntamientos de las localidades, y aun así su labor era controlada por la Real Academia de Madrid.

Por todo ello, en una ciudad pequeña, como era Logroño, no resultó fácil que los artistas adquirieran una formación académica. El hecho de que para adquirirla hubiera que trasladarse a Madrid, o al menos a Vitoria o Bilbao, era una dificultad para personas que no dispusieran de mucha holgura económica. Sin embargo, los que mejor responderán a esta nueva forma de educación artística serán en muchos casos los artistas ya afianzados. Así, como veremos en los siguientes epígrafes, muchos de los jóvenes que acudan a la Real Academia o a las Escuelas de Dibujo serán a su vez hijos de artistas.

10 Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989; Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *El libro de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

LA PRIMERA GENERACIÓN DE ARTISTAS ACADÉMICOS: EL «CÍRCULO NEOCLÁSICO DE LOGROÑO»

En Logroño, las primeras manifestaciones artísticas de carácter académico se pueden situar en torno a 1775 y 1785, y estuvieran ligadas a un grupo de artistas que Labeaga denominó el «círculo neoclásico de Logroño»¹¹. En este círculo podemos incluir a cuatro artistas que trabajarán en la ciudad en esas fechas: Francisco Alejo de Aranguren, Santos Ángel de Ochandategui, Francisco Sabando y José Bejés.

Aranguren es el único de este grupo nacido en Logroño¹². Su padre, Francisco de Aranguren, había sido carpintero en la ciudad y, según Abad León, era el carpintero más poderoso de la ciudad, «con 3 criados y un aprendiz, y ganaba 2070 reales»¹³ al año. Sin embargo, Francisco Alejo no siguió la tradición de carpintería de su padre, sino que se formó como arquitecto y, al parecer, acudió a la Real Academia para ser aprobado como arquitecto por esta institución¹⁴. De hecho, Aranguren mostrará a lo largo de su carrera una gran cercanía con los ideales académicos y mantendrá contacto con algunos de los profesores más insignes de la misma, como Ventura Rodríguez. Incluso Godoy le cita en sus memorias como uno «de los arquitectos y escultores que brillaron por entonces e influyeron más en la restauración de estos ramos», poniéndole a la misma altura que Francisco Sabatini, por ejemplo¹⁵.

Como socio ocasional de Aranguren, sobre todo en sus últimos años, actuará Santos Ángel de Ochandategui, sobrino y discípulo del arquitecto José de Ituño, quien también mostrará una gran sintonía con los ideales académicos, aunque no consta que fuera maestro aprobado por la Academia¹⁶.

Sí que lo fue Francisco Sabando, arquitecto alavés, que se instaló en Logroño tras formarse en Álava. Sabemos que Sabando tenía vínculos con Aranguren, ya que Aranguren fue padrino de bautismo de José, el hijo menor de Sabando, y con Ochandategui, porque ambos trabajaron juntos a partir de 1785¹⁷.

El último al que tenemos que citar es a José Bejés, posiblemente el pintor más famoso de La Rioja en esta época. Bejés era originario de Potes (Santander) pero se había instalado en Logroño a mediados del siglo XVIII. Su fuerte personalidad y su amplia labor hicie-

11 Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA, «Noticias de retablos riojanos del taller de Viana-Cabredo», *Cuadernos de investigación: Historia*, 2 (1984), pág. 123.

12 Sobre Aranguren, Begoña ARRÚE UGARTE, «El sistema de fundación de puentes en época moderna, a la luz de las fuentes manuscritas», en Antonio de las CASAS GÓMEZ (coord.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid: Ministerio de Fomento-CEDEX, 1996, págs. 65-78; Begoña ARRÚE UGARTE y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Catálogo de puentes anteriores a 1800: La Rioja*, Logroño: IER-CEDEX, 1998, pág. 149.

13 F. ABAD LEÓN, *Radiografía*, págs. 149.

14 B. ARRÚE UGARTE, *Catálogo de puentes*, pág. 149.

15 Manuel de GODOY, *Memorias de Don Manuel Godoy, príncipe de la Paz*, París: Lecointe y Lasserre, 1839, pág. 174.

16 Alicia AINCIBURU, «Personaje: Ochandategui», *Antzina: revista de genealogía vasca e historia local*, 3 (2007), págs. 36-40.

17 Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ, «Nuevos datos sobre el arquitecto Francisco Sabando» (en prensa).

ron que su figura se considerara una de las más destacadas de la época en La Rioja¹⁸. Bejés también tenía vínculos con los otros artistas que hemos citado, ya que tanto Aranguren como Sabando aparecen citados en su testamento¹⁹.

Estos artistas mostrarán una serie de rasgos comunes:

1. Formación tradicional pero contacto con mundo academicista. Los cuatro artistas se habían formado en un ámbito tradicional pero, como hemos indicado, tanto Aranguren como Sabando fueron maestros aprobados por la Academia. En cuanto a Bejés, Ceán Bermúdez aseguraba que había «estado algunos años en Italia»²⁰.
2. Nobleza de sangre. Tanto Aranguren como Sabando y Ochandategui eran hidalgos de condición, con los derechos que acarrea esta condición²¹. Es posible que esta condición nobiliar les diera un mayor orgullo y distinción que repercutió en la consideración que daban a su oficio, así como tal vez una situación económica más holgada para trasladarse a Madrid en busca del título académico.
3. Interés por las cuestiones teóricas. Sabemos que estos artistas tenían una formación intelectual algo superior a la media. Francisco Alejo de Aranguren poseía una rica biblioteca que demostraba su interés por las cuestiones teóricas de su labor. La biblioteca se compone de un total de 90 obras, entre ellas libros de Bails, Euclides, Vignola, Neufforge, Fontana, Palladio, fray Lorenzo de San Nicolás, Vitruvio, Tosca y Ardemans²². También Ochandategui al parecer manejaba con soltura las obras de Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio y Bails²³. Y de José Bejés se dice que «era instruido en la historia y leía mucho (...) las obras de los demás profesores»²⁴.
4. Actitud combativa en defensa del academicismo y de los derechos de los artistas. El caso paradigmático es el de Santos Ángel Ochandategui, quien a lo largo de su vida tuvo un alto número de enfrentamientos con otros artistas, siendo su actuación habitual la de acudir a la Real Academia para que actuara como mediadora²⁵. También Bejés, tras un enfrentamiento con fray José de San Juan de la Cruz, envió, apoyado por Sebastián de Portu, un memorial a la Academia para

18 Federico TORRALBA SORIANO, «José Bexes y los decoradores barrocos españoles», *Berceo*, 34 (1955), págs. 57-78; Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla», *Cuadernos de investigación: Historia*, 10.2 (1984), págs. 129-148.

19 M. FERREIRA FERNÁNDEZ, «Nuevos datos».

20 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Istmo-Akal, 2001 (ed. facs. de la ed. de Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), tomo V, págs. 212-213.

21 E. MARTÍNEZ GLERA, *La arquitectura religiosa*, pág. 222; M. FERREIRA FERNÁNDEZ, «Nuevos datos» y A. AINCIBURU, «Personaje: Ochandategui», pág. 36.

22 Equipo RUBRUM, «Bibliotecas de logroñeses del s. XVIII», *Brocar*, 24 (2000), págs. 80-81.

23 Pablo GUIJARRO SALVADOR, «Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandategui, director del proyecto de nueva fachada», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pág. 115.

24 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, págs. 212-213.

25 Pablo GUIJARRO SALVADOR, «Memoriales», págs. 109-134; José Javier AZANZA LÓPEZ, «El papel regulador de la Real Academia de San Fernando en la implantación del neoclasicismo en Navarra», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21 (2002), págs. 149-165.

que no permitiera a fray José realizar ningún tipo de obras²⁶. Aranguren, por su parte, mostrará igualmente una actitud combativa, aunque más que enfrentándose a otros artífices, en defensa de la dignidad de los artistas. Así, en 1771 se unió a una protesta con varios maestros de carpintería porque, a pesar de ser hidalgos de sangre, se quería incluir a sus hijos en los sorteos de milicianos. Los maestros de carpintería hicieron valer su hidalguía de sangre para verse libres del sorteo, pero fueron más allá al indicar que incluso por su profesión deberían ser exentos, por ser una profesión liberal. E indican expresamente: «lo que no tiene duda es que debiera estarse a la costumbre de los países para emprender una obra tan ardua como la de discernir los oficios serviles y mecánicos»²⁷.

5. Estilo artístico clasicista. Estos artistas también van a mostrar una mayor tendencia clasicista en sus obras. Las obras de arquitectura realizadas por Aranguren y Ochandategui tienden a una menor ornamentación y usan elementos clásicos como frontones o cúpulas²⁸. Sabando se especializará en retablistica, siendo el primer artista en construir retablos neoclásicos en la región. Bejés, aunque más rococó en su estilo, parece insinuar influencia cortesana, en especial de artistas como Tiépolo o Giaquinto. Y esta misma tendencia influirá en otros artistas de su entorno, que también se irán orientando hacia un mayor clasicismo, como es el caso de Sebastián de Portu²⁹.

En este sentido, la influencia de este grupo movió a otros artistas a introducirse en el ámbito académico. Un ejemplo, más bien anecdótico, es el de Isidro Garaizábal, retablista de la ciudad. Garaizábal había, al parecer, facilitado domicilio a Sabando cuando éste se instaló en Logroño³⁰ y, por su contacto con su grupo, fue recomendado por Ventura Rodríguez para tasar un retablo en Durango. Orgulloso de este encargo, Garaizábal se dirigió a la Real Academia de San Fernando para ser aprobado como maestro de obras. Sin embargo, finalmente fue reprobado y no logró su título³¹.

Por último, podemos señalar que en este grupo también se aprecia una alta endogamia artística. Como hemos dicho, Aranguren era hijo de un artesano y Ochandategui sobrino de un arquitecto. Además, casi todos casaron con hijas de artistas: Aranguren con una hija del escultor Francisco Ramírez de Arellano, Sabando con una hija del retablista Manuel

26 René PAYO HERNANZ y José MATESANZ DEL BARRIO, «Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Bejés. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano», *De Arte*, 10 (2011), págs. 129-156.

27 E. MARTÍNEZ GLERA, *La arquitectura religiosa*, pág. 222.

28 Ana Jesús MATEOS GIL, «La fachada y torre de la Parroquia de Santiago de Calahorra», *Kalakorikos*, 11 (2006), págs. 9-42; Amaia EZPELETA, Alicia AINCIBURU y Javier INDURÁIN, «Torre de la iglesia de Mendavia: Santos Ángel de Ochandategui», *Príncipe de Viana*, 174 (1985), págs. 7-34; Inocencio CADÍÑANOS BARDECI, «La torre parroquial de Alesanco», *Berceo*, 126 (1994), págs. 45-54.

29 M. FERREIRA FERNÁNDEZ, «Aproximación», págs. 179-193.

30 Archivo Municipal de Logroño, 333/2, Padrones de habitantes y vecindario, 1784, fol. 76r y v.

31 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comisión de arquitectura. Maestros de obras, leg. 2-15-2, s/f.

Nombre	Apellidos	Año
Ventura de	Villasana	1758
Francisco	Ruiz Fernández	1760
Fernando	Martínez de Huete y Penarrubia	1763
José	Palacios	1763
Manuel	Alonso	1770
Manuel de	Chasco	1772
Cosme	Velázquez	1773
Isidoro de	Vicente y Gamioz	1774
Esteban de	Ágreda y Ortega	1775
Félix	García	1775
Pedro José	Aranguren	1788
José Manuel de	Arnedo	1789
Benito	Riesco y Heras	1788
Justo Pastor de	Robles y Aguado	1791
Anselmo	Salanova y Aranguren	1792
Tomás de	Zulaica y Achútegui	1793
Adriano María	Torrecilla	1797
José María	Torrecilla	1797
Mariano	Jordán	1801

Fig. 3. Logroñeses matriculados en la Real Academia de Madrid (1752-1800).

de Moraza y Bejés con una hija del pintor Juan José García de Arciniega, a quien citábamos antes³².

En 1785 este círculo se quebró de forma bastante abrupta. Ese año murieron, con pocos meses de diferencia, José Bejés y Francisco Alejo de Aranguren. Aranguren, antes de morir, se había comprometido a construir la fachada de la Catedral de Pamplona siguiendo el diseño de Ventura Rodríguez, así que fue Ochandategui quien asumió el encargo y se trasladó a Pamplona a trabajar en las obras de la fachada de la catedral³³. Y, para esa labor, pidió a Sabando que acudiera a trabajar como escultor. Así, en un año todos estos artistas abandonaron la ciudad. Sin embargo, como ahora veremos, estos artistas pusieron las bases para que sus hijos y discípulos recibieran también una formación académica.

LA SEGUNDA GENERACIÓN DE ARTISTAS ACADÉMICOS: LOS ARTISTAS FORMADOS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Este primer círculo neoclásico, como comentábamos, se mostró muy receptivo a la influencia académica, pero ninguno de ellos llegó a recibir una formación completa en la Real Academia. Pero sí que hubo jóvenes que se trasladaron a Madrid para formarse en las aulas de esta institución, y en un número bastante alto: hasta 18 logroñeses se matricularon en la Academia entre 1752 y 1800³⁴ [Fig. 3].

De la mayor parte de ellos apenas tenemos información y no sabemos si continuaron su actividad como artistas. De algunos sabemos que eran militares que acudían a la Real Academia posiblemente para formarse en el dibujo: Manuel de Chasco era soldado del Regimiento de Caballería del Reino cuando se matriculó en la Academia y Adriano y José Torrecilla se convirtieron con el tiempo en dos «artilleros distinguidos»³⁵. Otros posible-

32 M. FERREIRA FERNÁNDEZ, «Nuevos datos» y Luis SAN MARTÍN, *La actividad artística en la Rioja durante el siglo XVIII*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, voz «Aranguren, Francisco Alejo de».

33 José GOÑI GAZTAMBIDE, «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 118 (1970), págs. 5-64.

34 Enrique PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid: CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1967, págs. 3,6, 27, 42, 70, 97, 99, 115, 116, 117, 130, 131, 143, 195, 196, 201, 218 y 279.

35 *La Gaceta de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1817, pág. 24.

mente serían artesanos que acudían a la Academia para formarse en el dibujo. Éste parece haber sido el caso de Isidoro Vicente Gamioz quien, aunque nacido en Logroño, al matricularse en la Academia ya vivía en Madrid y era «aprendiz de dorador en la calle de las Carretas, y con bastantes principios»³⁶. De Vicente podemos señalar también que se ha conservado uno de los dibujos que realizó durante su aprendizaje en la Academia, un desnudo masculino que nos muestra su habilidad como dibujante³⁷ [Fig. 4].

Otra cuestión interesante que ya hemos venido señalando es que muchos de ellos eran familiares de artistas y artesanos: el padre de Francisco Ruiz, Santiago Ruiz, era platero³⁸, Esteban de Ágreda era hijo de Manuel de Ágreda Ilarduy³⁹, a quien hemos citado previamente, Pedro José Aranguren era hijo de Francisco Alejo de Aranguren y Anselmo Salanova era sobrino del propio Aranguren e hijo de José de Salanova, rejero y cerrajero⁴⁰.

Sin embargo, el alto número de jóvenes formados en la Real Academia no supuso un cambio radical en el panorama artístico logroñés. Al contrario: es llamativa la poca influencia que tendrán en el desarrollo artístico de la ciudad. Para empezar, como ya hemos indicado, la mayor parte de ellos no desarrollaron luego tareas artísticas, teniendo solamente a cinco que trabajaron posteriormente como artistas: Francisco Ruiz, Cosme Velázquez, Esteban de Ágreda, Anselmo Salanova y José Manuel Arnedo. De estos, los que más prestigio adquirieron no regresaron a la ciudad, sino que quedaron ligados al entorno académico: es el caso de Cosme Velázquez, Esteban de Ágreda y José Manuel Arnedo. Velázquez, al finalizar sus estudios como escultor en la Academia, fue a Cádiz protegido por Ventura Rodríguez y allí acabó siendo profesor en la Escuela de Bellas Artes de la localidad hasta su muerte en 1837⁴¹. Ágreda, también escultor, permaneció en Madrid donde llegó a ser profesor de la Real Academia e incluso su Director General en dos ocasiones⁴². Arnedo se formó igualmente como escultor en la Academia pero simultáneamente quedó trabajando en ella como conserje⁴³.



Fig. 4. *Desnudo masculino*, por Isidoro Vicente Gamioz.

-
- 36 Archivo de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Caja 11, 04/03/1774.
- 37 Isidoro VICENTE GAMIOZ, «Desnudo masculino caminando y de perfil con una daga y una tela en fondo de paisaje», Colección de dibujos antiguos (Facultad de Bellas Artes. UCM), <http://data.theeuropeanlibrary.org/Collection/a1013> [consultado a 26/06/2016].
- 38 Begoña ARRÚE UGARTE, *La platería logroñesa*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, págs. 79-81.
- 39 Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ, *Los Ágreda: la evolución de la escultura del taller barroco a la Academia neoclásica*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014.
- 40 L. SAN MARTÍN, *La actividad artística*, voz «Salanova, José de».
- 41 Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ, «Nuevas aportaciones sobre el escultor Cosme Velázquez (1755-1837)», *Trocadero*, 27 (2015), págs. 123-149.
- 42 M. FERREIRA FERNÁNDEZ. *Los Ágreda*.
- 43 Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando Goya era profesor (1785-1797)», en *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.

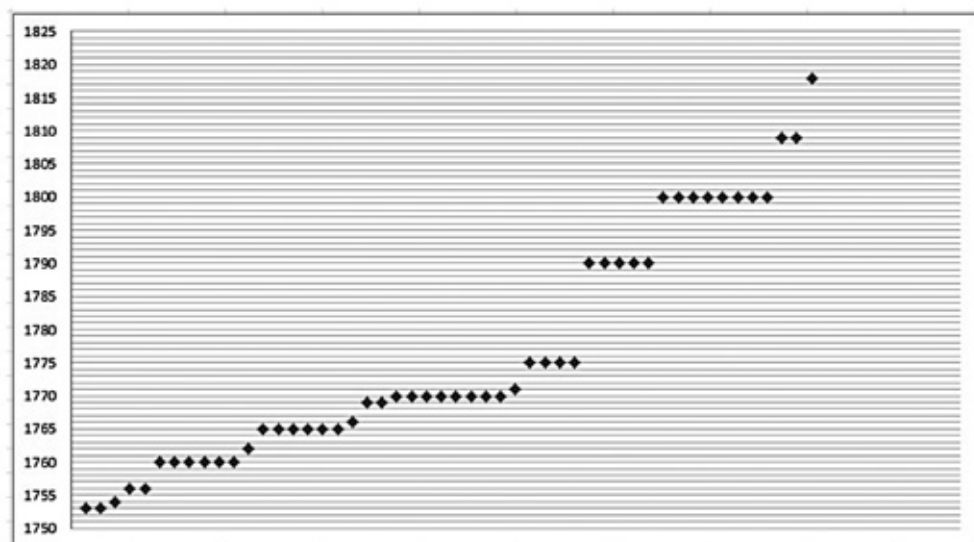


Fig. 5. Distribución por fechas de las obras realizadas en Logroño entre 1750 y 1825.

Anselmo Salanova, por su parte, parece ser que se instaló en Pamplona, donde aún trabajaban los compañeros de su tío, Sabando y Ochandategui. De hecho, se conocen obras diseñadas por Sabando y ejecutadas por Salanova, lo que muestra la continuidad del antiguo círculo de Logroño, ahora instalado en la capital navarra⁴⁴.

Francisco Ruiz, tras formarse como pintor, sí que regresó a Logroño, desde donde trabajó en diversas obras de pintura y policromía en toda La Rioja. Sin embargo, a pesar de su formación académica, su estilo seguirá siendo más rococó que neoclásico, muy influido por la estética difundida por Bejés, cuyo prestigio aún se mantenía en la región. También resulta llamativo que, a pesar de haber recibido una formación académica, siga tomando discípulos según el método tradicional, por ejemplo, Joaquín Garrido, hijo del también pintor Ramón Garrido⁴⁵.

Por todo ello, la influencia de estos pioneros en la formación artística logroñesa fue prácticamente inexistente.

44 José Luis MOLINS MUGUETA, *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana-Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

45 L. SAN MARTÍN, *La actividad artística*, voz «Ruiz Fernández, Francisco»; J.M. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Retablos mayores*, pág. 79; Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «La pintura del siglo XVIII», en José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (coord.), *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, Logroño: Fundación Caja Rioja, 2009, págs. 401 - 402.

Carlos Tejada	Retablo de la Virgen del Pilar (ejecución)	1809	Santa María de Palacio
	Retablo del Sagrado Corazón (reconocimiento)	1818	Santiago el Real
Domingo de Rada	Retablo de la Virgen del Pilar (policromía)	1809	Santa María de Palacio
Francisco Prior Olarte	Retablo del Sagrado Corazón (ejecución)	1818	Santiago el Real
Marcelino Funes	Retablo del Sagrado Corazón (reconocimiento)	1818	Santiago el Real
Felix Ruiz	Retablo del Sagrado Corazón (policromía)	1818	Santiago el Real

Fig. 6. Obras realizadas en Logroño y artistas (1770-1825).

LA TERCERA GENERACIÓN DE ARTISTAS ACADÉMICOS

Es probable que la razón por la que tan pocos de estos artistas regresaron a Logroño fueran las dificultades para encontrar encargos artísticos en la ciudad a finales del siglo XVIII. Frente al auge que se vivió a mediados del siglo XVIII, la realidad en el último tercio del siglo XVIII era bastante menos halagüeña: prácticamente se contrataron ni esculturas ni retablos en el periodo entre 1775 y 1790, un fenómeno que también se extendió a otras regiones cercanas⁴⁶ [Fig. 5].

Hacia 1790 se produce un nuevo resurgir de la actividad artística, aunque de menor envergadura que el anterior. Los artistas que lo protagonizan no se habían formado, en general, en la Real Academia, y la calidad de las obras realizadas va a ser inferior que las producidas a mediados del siglo XVIII. Aun así, incluso en estos artistas se aprecia que la actitud combativa de la generación anterior y la influencia cada vez más fuerte de la Real Academia, ha influido en el estilo y la actitud de estos artífices. Los artistas que trabajan en Logroño en estos años aparecen como personas respetables, a los que habitualmente se trata de don y que en muchos casos ocupan cargos políticos⁴⁷. Y también el estilo adoptado en sus obras es claramente neoclásico, tanto en la retabística como en la policromía y dorado [Fig. 6].

Sin embargo, en este conjunto hay dos artistas que sí presentan una orientación más decididamente académica: Domingo de Rada y su hijo Anselmo. Domingo de Rada, como comentábamos previamente, era un pintor navarro que acudió a Logroño a mediados del siglo XVIII para trabajar en los retablos construidos en la ciudad en estas fechas. Posteriormente, se trasladó a Bilbao, donde acudió a las clases en la Escuela de Dibujo que había creado la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, antes de regresar de nuevo a Logroño. Como los artistas del círculo neoclásico que citábamos antes, Rada poseía una buena formación teórica, que se puede apreciar en el listado de sus libros: 25 tomos en total, de los que 12 eran de tema artístico y otros 2 de estampas⁴⁸. Entre ellos se encontraban temas de perspectiva (Leonardo da Vinci, Andrea Pozzo o la *Seconde partie de la*

46 R. J. PAYO HERNÁNZ, *El retablo en Burgos*, tomo I, págs. 95-97.

47 M. FERREIRA FERNÁNDEZ, *Del Barroco al Neoclasicismo*. Por ejemplo, artistas como Carlos Tejada, Manuel Pablo de Astelarrá o Marcelino de Funes fueron regidores de la ciudad como representantes de los artesanos a partir de 1801.

48 María Jesús MARTÍNEZ OCIO, «La Escuela de Dibujo, Matemáticas y Música de Logroño», en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*, Logroño: Ateneo Riojano, 2000, pág. 167.

perspective), libros clásicos (Vignola, Vitruvio, Tosca) y otros algo más cercanos en el tiempo como el *Tratado de pintura* de Palomino o los dos tomos de *Matemáticas* de Bails. Además, el inventario recoge más de 300 estampas de autores variados, como Carracci, Rubens, Van Dyck, Vouet y Paret. Su hijo, Anselmo, nacido en Calahorra, también había comenzado sus estudios en la Bascongada, para después trasladarse a Madrid, donde se formó en la Real Academia de San Fernando⁴⁹.

Sobre padre e hijo, tenemos además una breve semblanza transmitida por Jovellanos, que los conoció en Bilbao. Jovellanos transmite que Rada era pintor «con bastante gracia y mérito», aunque le costaba subsistir con su trabajo como pintor, por lo cual aceptaba también encargos de policromía y dorado. También informa de que Anselmo, aunque buen pintor, trabajaba ayudando a su padre debido a que era sordo⁵⁰.

Los Rada, además de ser los únicos artistas con formación académica que trabajen en Logroño en estos momentos, van a tener una gran importancia en la introducción de la enseñanza academicista en la ciudad, ya que ambos estuvieron vinculados con el primer proyecto de enseñanza artística de carácter académico que se puso en marcha en Logroño: la Escuela de Dibujo, Matemáticas y Música. Esta escuela, estudiada por María Jesús Martínez Ocio⁵¹, se fundó en la ciudad en el año 1814, tras una tentativa en 1807 que se vio detenida por la Guerra de la Independencia. La iniciativa de su creación era de carácter popular, ya que habían sido unos vecinos de Logroño quienes habían aportado dinero para crear un centro que ofreciera buena formación a la juventud.

Durante el primer curso académico, Domingo y Anselmo de Rada fueron contratados como profesores de dibujo en esta Escuela. Es de suponer que habrían estado también involucrados en la puesta en marcha de la Escuela y sugerido las estampas que debía adquirir esta institución para la docencia. En este sentido, es interesante que ya en 1814 se procedió a la compra de copias de los estudios de las cartillas de Maella y los grabados de Jacques Louis David. Las cartillas del pintor Mariano Salvador Maella, profesor de la Real Academia de San Fernando, eran habituales en las Escuelas de Dibujo de la época: de hecho, ya se utilizaban en la Escuela de Dibujo de Bilbao, donde los Rada estudiaron⁵², y el propio Domingo de Rada poseía estampas de este autor en su inventario. La presencia de los grabados de David es más curiosa, ya que se trataba de un autor prestigioso pero que aún vivía en esos momentos, y nos señala nuevamente la influencia francesa en la formación académica de los Rada.

Podemos señalar que en el origen de esta Escuela de Dibujo se encuentra también Ambrosio Aranguren, hijo de Francisco Alejo y hermano de Pedro José, aunque en su caso

49 *Extractos de las juntas celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Vitoria: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1772, pág. 138; E. PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula*, pág. 194.

50 Agustín GÓMEZ GÓMEZ, «El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII: el caso de la familia Gortazar», en *Actas del II Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Arte, patrimonio monumental y ciudad*, Bilbao: Bidebarrieta, 1997, pág. 117.

51 M. J. MARTÍNEZ OCIO, «La Escuela de Dibujo», págs. 147-172.

52 *Extractos de las juntas*, pág. 139.

él no desempeñó una tarea artística sino política, como regidor del Ayuntamiento de la ciudad⁵³.

Sin embargo, esta Escuela de Dibujo tampoco llegó a tener una gran influencia en la ciudad. La docencia de los Rada fue muy breve ya que solamente duró un año. En 1815 se intentaba conseguir el reconocimiento de la Academia y, por ello, pidieron al Viceprotector que recomendara a un profesor de la Corte, siendo contratado al arquitecto José San Martín. San Martín ejerció la docencia durante solo 3 años, ya que en 1818 fue sustituido por el pintor Fidel Roca, quien por su parte abandonó la escuela en 1821. Esta inestabilidad se debió a otro de los grandes obstáculos de la Escuela: los continuos problemas económicos.

Por último, la propia Real Academia de San Fernando acabó por actuar como un freno frente a esta institución. La Escuela había surgido con el deseo de convertirse en una Academia, y la actividad de su Junta Provisional iba orientada a que la Real Academia de San Fernando la reconociera como una tal. Sin embargo, la Real Academia escribió en 1819 disponiendo que «no se adoptase bajo ningún pretexto el título de Academia», cortando así cualquier posibilidad de lograr el ansiado reconocimiento⁵⁴.

Todas estas circunstancias adversas acabaron provocando el cierre definitivo de la Escuela en 1822. No se volvió a abrir un centro de parecidas características en Logroño hasta la creación de una Academia de dibujo en 1856, que en 1879 fue absorbida por la Escuela de Artes y Oficios que aún existe en la actualidad⁵⁵.

CONCLUSIONES

A mediados del siglo XVIII, Logroño se presenta como una localidad con una gran actividad artística y una situación estratégica privilegiada que atraerá a un alto número de artistas. Estos artistas van a tener entre sí muchos vínculos, tanto profesionales, como sociales como, sobre todo, familiares, lo que hará que la influencia entre unos y otros sea fuerte.

En este clima, la creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes despertará un gran interés, siendo bastantes las personas que acuden a ella: algunos simplemente para obtener el título de maestros y otros para adquirir una formación completa en sus aulas. Quienes marchan son en su mayoría hijos o familiares de otros artistas o artesanos, y por lo general suelen presentar una situación económica desahogada.

Sin embargo, la realidad será que los que muestran una mayor habilidad artística no regresarán a Logroño, sino que permanecerán ligados a la Real Academia. Los que regresan son, o maestros que ya estaban en activo y no recibieron una formación completa en la Academia, o los que menos destacaban en el entorno de la Academia. Tal vez por eso, a pesar del alto número de logroñeses en la Academia, la formación artística de los artistas

53 M. J. MARTÍNEZ OCIO, «La Escuela de Dibujo», pág. 148.

54 *Ibidem*, pág. 152.

55 Isabel MARTÍNEZ NAVAS, I., «La Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Logroño», *REDUR* 11 (2013), págs. 73-106.

en la ciudad se seguirá desarrollando con modelos tradicionales (en el taller del maestro) hasta el siglo XIX.

En este sentido, será habitual que maestros aprobados por la Real Academia sigan a su vez aceptando aprendices en su taller según el sistema tradicional y que, a veces incluso sigan encuadrándose en el rococó en vez de evolucionar hacia el neoclasicismo. Sí que se apreciará la influencia académica en una mayor preocupación por cuestiones teóricas, que se aprecia en los libros que estos artistas poseerán en su biblioteca, y una actitud combativa por defender la liberalidad de los artistas y la autoridad de la Academia como árbitro en cuestiones artísticas.

La creación en 1814 de una Escuela de Dibujo en Logroño, según modelos académicos y con profesorado formado en la Real Academia, podría haber sido la ocasión de introducir definitivamente una formación académica en la ciudad, pero los problemas económicos de la Escuela y el intervencionismo de la Real Academia de San Fernando, que trató de imponer sus propios estatutos y prohibió tajantemente que alcanzara el grado de Academia, acabaron por provocar su cierre tras solo ocho años de docencia.

Se concluye, por tanto, que la Real Academia de San Fernando impulsó un modelo formativo muy novedoso que atrajo el interés de un alto número de artistas. Sin embargo, su afán por controlar el quehacer artístico del país fue conduciendo a la decadencia o incluso al cierre a las Escuelas que trataban de copiar su modelo formativo y frenando su expansión hasta la segunda mitad del siglo XIX.

«CON EL RUBOR QUE ACOMPAÑA A MI SEXO...», ACADÉMICAS POR LA PINTURA EN LA VALENCIA ILUSTRADA

Premio a la mejor comunicación predoctoral presentada en el XXI Congreso Nacional del CEHA

MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN*

Universitat de València

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVIII nacieron en España las Academias de Bellas Artes, desde sus orígenes las instituciones admitieron mujeres entre sus miembros. En la academia valenciana de San Carlos fueron más de cuarenta las pintoras que obtuvieron el título de académicas, aunque ellas no tuvieron acceso a la educación artística oficial. Sin embargo, en el caso de la Academia de San Fernando las jóvenes pudieron recibir educación artística en la Escuela de Niñas ubicada en la calle Fuencarral.

PALABRAS CLAVE

Formación artística, pintoras, siglo XIX, arte contemporáneo, Academias Bellas Artes.

ABSTRACT

In the second half of the eighteenth century the Academies of Fine Arts arose in Spain. Women were among its members since the foundation of the institutions. In the Valencian Academy of San Carlos more than forty female painters obtained the academic title, although they did not have access to official art education. However, in the case of the San Fernando Academy, women had access to artistic education in the «Escuela de Niñas» located in Fuencarral Street.

* Parte de la información que aparece en este texto ha sido localizada durante la estancia de investigación en el Instituto de Historia (CSIC) gracias a la Ayuda de movilidad para estancias breves (EST15/00394) como beneficiaria del subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU14/04087) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

KEYWORDS

Artistic education, female painters, nineteenth century, Contemporary Art, Fine Arts Academies.

Decía Vasari en *Las vidas de los más ilustres arquitectos, escultores y pintores* que era «un hecho irrefutable que en todos los tiempos, cuando las mujeres han querido introducirse en la vida artística o en cualquier otra profesión, ellas han conseguido siempre excelentes éxitos y han llegado a la cumbre de la fama y la celebridad, hecho que se puede demostrar fácilmente con una infinidad de ejemplos...»¹. Por otra parte, años más tarde, el erudito Gregorio Mayans en su discurso pronunciado en la Academia de San Carlos de Valencia, el *Arte de Pintar*, recomendaba copiar a los más excelentes retratistas y destacaba a «Sofonisba Angusciola [*sic*], por su insigne habilidad en hacer retratos pequeños», y a «Doña Isabel de Coello, insigne retratista»², equiparándolas al «más grande de los retratistas: Velázquez»².

Sin embargo, salvo escasas excepciones, resulta difícil conocer el papel de las mujeres artistas en la Historia del arte –tal como señala Estrella de Diego en su estudio pionero sobre las pintoras del siglo XIX español, *Cuatrocientas olvidadas y algunas más*– por la escasez documental y la falta de información. La mayor parte de sus obras no se conservan (muchas han desaparecido o son parte de los innumerables anónimos de museos y colecciones privadas), por lo que no es posible calibrar su quehacer artístico tras la amalgama de nombres apenas citados en diccionarios decimonónicos de artistas. A pesar de que el número de estudios ha aumentado en los últimos años, son pocos los trabajos que se han dedicado a indagar sobre las mujeres relacionadas con el arte en España, menos aún las investigaciones que se ocupan de las que se vincularon en época ilustrada³. Fue este un momento crucial para la consideración posterior del arte, con la creación de las academias de Bellas Artes, donde las mujeres artistas fueron partícipes.

Con la apertura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se implantaban en España las directrices académicas francesas auspiciadas por los Borbones. Poco después, en 1768, Carlos III autorizaba la creación de la Academia valenciana cuyo nombre homenajeaba al monarca ilustrado. Se promovían así una serie de reglas que se proyectaban socialmente sobre las bellas artes, en un ambiente estético que legitimaba los principios del gusto según unos criterios basados en la razón. Bajo su influencia y poder de control las academias vincularon centro y periferia a la vez que establecían redes sociales y culturales. En los orígenes del academicismo las mujeres participaron de los ambientes que les dieron auge, incluso algunas fueron nombradas académicas.

1 VASARI, III, 213, citado en Teresa SAURET, «Mujeres creadoras en la Edad Moderna», en Teresa Sauret, coord., *Historia del arte y mujeres*, Málaga: Atenea, 1996, pág. 45.

2 Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Arte de pintar*, Madrid, 1776 [ed. Aurora León, Madrid: Cátedra - Univ. Huelva, 1996].

3 Estrella de DIEGO OTERO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 283.

Durante los siglos XVIII y XIX un gran número de mujeres practicaron la pintura, incluso la escultura, si bien solo algunas gozaron de cierto prestigio como artistas y muy pocas desarrollaron su labor bajo parámetros profesionales. La participación de las familias nobles en las academias de bellas artes en España fue algo habitual y muchas damas de clase alta entraron a formar parte activa de las instituciones. Su papel fue en cierto modo marginal puesto que el acceso a las aulas les estuvo vedado (en el caso valenciano las mujeres tuvieron que esperar hasta el nuevo siglo, 1903, para recibir una educación artística oficial). Sin embargo, algunas tuvieron profesores particulares de primer orden como Vicente López. Mayoritariamente pintaban al pastel y dibujaban a lápiz, aunque algunas pintaron al óleo o dibujaron a pluma copiando láminas de artistas consagrados tal como era habitual en la formación de los artistas de la época. En general cultivaron la pintura como aficionadas, pero muchas participaban en exhibiciones y concursos públicos, incluso algunas ejercieron profesionalmente.

Respecto a las académicas, la historiografía ha considerado sus títulos puramente honoríficos, pero eran idénticos a los de los varones y, como ellos, para obtenerlos presentaban sus obras a la Junta académica para ser juzgadas. En las cartas que remitían acompañando sus pinturas se dirigen a la institución con la humildad a la que las convenciones obligaban a una mujer, pero con el deseo de obtener el reconocimiento a su trabajo. El perfil de las académicas responde en buena parte al de una joven de clase alta; por lo cual, teniendo en cuenta la propia idiosincrasia de la aristocracia no podían ser profesionales, máxime cuando de una mujer se trataba su desarrollo artístico debía limitarse al ámbito privado. Estudios como el de Elena López Palomares sobre las pintoras académicas valencianas confirman la dificultad que tuvieron estas mujeres con inquietudes, pues la estructura social no les facilitaba el camino. La mayoría eran «mujeres de buena posición, pintoras por afición, de calidad mediocre, que a pesar de su buena voluntad no participaron de forma real en las Academias», para la autora los títulos únicamente reconocían su pertenencia a una clase social: la nobleza⁴.

Sin embargo, investigaciones como las de Theresa Ann Smith «centrada en la de San Fernando» consideran que el papel de las académicas fue más importante de lo que habitualmente se ha concluido, su presencia era indicativa de la visibilidad que algunas mujeres alcanzaron en la esfera pública a fines del XVIII, y su participación fue en muchos casos relevante para su desarrollo profesional⁵. Además, debemos valorar su papel desde la perspectiva de las instituciones, que en aquellos años intentaban controlar el mundo del arte. Años en que se libraba la batalla con los gremios por el monopolio de la enseñanza artística. Las academias imponían un estilo y creaban una jerarquía que proporcionaba al artista un medio de ascenso social por el prestigio que suponía su admisión. El apoyo de las clases altas a las instituciones fue decisivo para el triunfo del nuevo sistema de enseñanza del arte frente a las presiones de los gremios, un estatus que los artistas solos no hubieran podido defender. Así pues, no solo fue fundamental la consolidación de los estudios, sino

4 Elena LÓPEZ PALOMARES, «Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1768-1849)», *Asparkia: Investigación feminista*, 5 (1995), pág. 40.

5 Theresa Ann SMITH, «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Actas VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, Madrid: Alpuerto, pág. 280.

que para la consideración del arte como actividad intelectual fue imprescindible la participación de aficionados y coleccionistas.

Las indagaciones de la tesis doctoral en curso desvelan casos de pintoras que confirman esa práctica aristocrática diletante y la importancia de su ingreso para la integración en los círculos de sociabilidad, pero también afloran mujeres artistas que intentaban abrirse camino profesional haciendo valer su condición de pintoras. Los ejemplos seleccionados ilustran la diversidad de perfiles, pero demuestran la voluntad común por el reconocimiento público a su labor. Buena prueba de ello son las cartas de su puño y letra conservadas «tanto en el archivo de la academia valenciana como en el de la madrileña» en las que reconocemos sus propias voces, de las que a continuación presentamos algunos ejemplos, aunque singulares muy significativos.

El 18 de septiembre de 1779, María Caro Sureda dirigía una carta a la Academia de San Carlos en la que agradecía las demostraciones de afecto que la institución había dado a su difunto padre el Marqués de la Romana⁶. Aprovechaba su escrito para poner de relieve el interés compartido con su padre por el mundo del arte, y afirmaba: «no será de extrañar que, a imitación suya, diera una prueba del aprecio heredado hacia esa respetable y distinguida corporación»⁷. La joven se mostraba encantada de la acogida que la Academia dispensaba no solo a los discípulos, sino también a los aficionados «al noble ejercicio de la pintura», por eso, ofrecía una *Cabeza de la Virgen* pintada al pastel como prueba de su aplicación a la pintura, añadiendo una frase habitual en la época que da muestra de las limitaciones sociales a las que estaban sometidas las mujeres artistas: «con el rubor que acompaña a mi Sexo»⁷.

La pintora afirmaba no haber tenido en su «ejecución otro objeto que el de una noble ocupación, y honesto entretenimiento»; y aunque la «consideración de las muchas y excelentes obras que adornan las salas de esa Real Casa» podría hacerle suspender el ofrecimiento de obra tan inferior, consideraba un estímulo que la Junta premiara tanto el mérito (al que ella no podía aspirar), como reconocía la disposición de los miembros de la Junta «a corregir los yerros de quien desea acertar»⁸. El ampuloso lenguaje y la *falsa* modestia que traslucen estas líneas evidencian las convenciones a las que una mujer ilustrada estaba obligada en aquella época. La mujer culta no podía mostrarse satisfecha de su saber sino que, según recomendaban los textos pedagógicos ilustrados, debía ocultarlo bajo el velo de la modestia. Su instrucción debía limitarse a adquirir los conocimientos necesarios para

6 El título de Marqués de la Romana le fue concedido por Felipe V a José Caro Maza de Lizana Cornel y Luna en 1739. El padre de la pintora, Pedro Caro Fontes, II marqués de la Romana, marino, militar y arquitecto, participó en numerosas campañas y fue académico de Honor y Mérito de San Carlos. Murió en el sitio de Argel, en 1775, en la catedral de Valencia los académicos levantaron un catafalco en su honor.

7 Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (en adelante ARASC). *Legajo 66/10/49*. Prueba de lo incomprensible que resulta hoy la frase es el *Dictionary of pastellist before 1800* de Neil Jeffares [*Online edition*, www.pastellists.com, 2012], que en la entrada correspondiente a María Caro titula así su obra al pastel: «Cabeza de la Virgen ‘con el rubor que acompaña su sexo’».

8 ARASC. *Legajo 66/10/49*.

desempeñar un buen papel en la vida social sin buscar la notoriedad, «podía ser instruida hasta cierto punto, pero no se le toleraría el orgullo de ser y mostrarse como *sabia*»⁹.

El cuadro de María Caro fue presentado a los miembros de la Junta Ordinaria el 18 de diciembre de 1779, el mismo día que los académicos juzgaban las obras de los concurrentes a los premios de la estación. Una vez adjudicados los premios se examinó la imagen enviada por María Caro, junto a la realizada por su prima Manuela Mercader Caro, y ambas fueron nombradas «por aclamación» académicas de Mérito y Directoras Honorarias en la clase de Pintura¹⁰. Los académicos daban orden de expedir los títulos, cuya delineación era encargada al académico Arturo Colechá (al que se le abonaron 100 reales de vellón por la ejecución de los dos diplomas). La obra de María Caro —que ya no conserva la colección académica— fue inventariada como «una Imagen de Nuestra Señora pintada a pastel de dos palmos y medio de ancho con marco de talla dorado y su cristal»¹¹. El cuadro colgó en la Sala de Juntas junto al retrato de su padre, Pedro Caro (óleo de Luis Planes), al lado de una *Planta del Castillo de San Felipe*, el dibujo por el que el marqués había obtenido también un título académico.

Los títulos otorgados a los Caro Sureda demuestran cómo no solo las familias aristócratas locales se implicaron en aquellos inicios académicos, esa nueva nobleza de origen militar borbónico consolidaba su posición social al integrarse en los círculos culturales de las ciudades a las que eran destinados. Ejemplo de participación foránea en la academia valenciana es la familia Caro, marqueses de la Romana; de origen balear, tuvieron un papel destacado en la Academia de San Carlos. Tanto el segundo como el tercer marqués dibujaron planos militares y cartas náuticas, y entre los dos formaron una de las bibliotecas más importantes de aquella época. Muchos de los varones de la familia, entre ellos el segundo, tercer y cuarto marqués, mostraron una gran sensibilidad artística y fueron nombrados académicos de Honor en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, incluso el tercer marqués obtuvo el mismo título en la de San Fernando. Participaron en juntas académicas y estuvieron presentes en las entregas de premios. Un interés que compartió una mujer de la familia, María Caro Sureda, quien gozó de una novedosa visibilidad pública en el marco de la Ilustración valenciana, siempre bajo la obligada discreción que acompañaba su sexo.

Aunque con múltiples variaciones, este perfil de dama de clase alta cuya familia estaba implicada en la institución artística es el más frecuente entre las académicas del XVIII y buena parte del XIX. Sin embargo, hay múltiples excepciones que contravienen la norma establecida por la historiografía tradicional. Claro ejemplo de ello es el caso de la académica Segunda Martínez de Robles. La pintora presentó un memorial ante la Junta ordinaria del 3 de junio de 1827 en el que manifestaba que era aficionada al dibujo y la pintura. Junto al escrito enviaba dos miniaturas que había realizado: los retratos del rey y de fray Cirilo Alameda. Los académicos decidían consultar a los profesores, que confirmaban la calidad de las obras de una aficionada a las artes y, por ello, señalaban que, tal como se había he-

9 Mónica BOLUFER PERUGA, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia: Diputación de Valencia, 1998, pág. 148.

10 ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta ordinaria, 18-XII-1779.

11 ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*.

cho con otras señoras, podía nombrársela académica. Tras las deliberaciones acordaron otorgarle el título, pero como Académica Supernumeraria, distinción que habitualmente destinaron a mujeres que no eran de familia noble.

Al menos una de las miniaturas que envió la autora cuando solicitó el ingreso en la institución se conserva hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se haya depositada la colección académica. Se trata de un marfil circular con el retrato del cardenal Alameda. Asimismo, el museo tiene registrada una miniatura, *Retrato del rey Fernando VII*, catalogada como anónima, cuyo estilo se ajusta bastante a la identificada como suya, por lo que podría tratarse de la otra obra presentada. En la Academia de San Carlos no constan más referencias, pero sabemos que la artista continuó pintando y, según demuestran los documentos localizados, ejercía la pintura profesionalmente, o al menos intentaba ganarse la vida con ello.

El 6 de diciembre de 1845, Segunda Martínez publicó un anuncio en el periódico *El Heraldo* en el que se brindaba a realizar retratos al óleo «deseando dar una prueba de honrada gratitud» para reparar a quienes con mano generosa le habían ayudado, por lo que destinaría las ganancias a cumplir con «tan sagrado deber». Indicaba a las personas que desearan ser retratadas que podían pasar por su casa en el «real alto del buen Retiro, número 27, cuarto principal de la izquierda, de diez a cuatro de la tarde los días no feriados»¹². Ese mismo mes de diciembre de 1845 la pintora se dirigía al Duque de Osuna para que le permitiese hacerle un retrato al óleo¹³. En el documento conservado en el Archivo Histórico Nacional informa al duque del anuncio que ha publicado y le solicita poder retratarlo; puesto que, según afirma, eso le depararía gran prestigio y podría demostrar su pericia con el pincel. Pide al duque que fije el día y la hora, y ella se desplazará donde le indique. En su carta se muestra segura del parecido que guardaría la pintura y, según afirma, de su ejecución solo espera crédito y prestigio. No podemos confirmar que realizara el retrato, pero la carta pone de relieve su profesionalización y la valoración sin ambages que realiza de su quehacer pictórico.

Poco después, Segunda emprendería un proceso judicial en el que reivindicaba el cobro de unos recibos endosados que el Estado no le pagaba por estar caducados. El largo pleito se prolongó más de veinte años con sucesivas sentencias desfavorables y numerosos recursos en los que demostró su confianza y tesón. Mientras tanto, obligada por las circunstancias económicas, emprendía la carrera como escritora al publicar su novela *Las españolas naufragas o correspondencia de dos amigas* (1831). Tres años más tarde, en 1834, veía la luz en Madrid su traducción del francés de la obra de Arnaud Berquin (Burdeos, 1714 – París, 1791): *El pequeño Grandison*. La reina accediendo a la petición de la autora resolvió que se recomendase en los centros de instrucción primaria.

Al observar su trayectoria se evidencia que Segunda Martínez no fue una mujer de clase alta que completaba su formación pintando como aficionada. Desconocemos con quién se formó ni si continuó practicando la pintura, es probable que ni siquiera pudiera desarrollar sus cualidades de pintora estudiando con algún maestro. Sea como fuere, Segunda ejerció la pintura de manera profesional y por las palabras que le dirige al duque

12 *El Heraldo*, 6-XII-1845 [<http://hemerotecadigital.bne.es>], pág. 4.

13 Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (en adelante SNAHN), Osuna, CT.521, D.14.

de Osuna, uno de los más grandes aristócratas españoles de aquella época, tenía plena seguridad en que la calidad de sus obras y el parecido sería satisfactorio. Tampoco parece que se presentó a concursos o exhibiciones públicas, sino que acuciada por la situación económica tuvo que pintar en su domicilio particular para ganarse la vida y poder así devolver sus deudas.

Seguramente, la pretensión de Segunda Martínez al solicitar el título académico era acreditarse como profesional y así promocionar su trabajo de pintora e incrementar sus ingresos. Su ejemplo nos confirma la participación activa de las mujeres en el mundo artístico. A pesar de ejercer un oficio remunerado, Segunda no pudo disfrutar de clases oficiales, pues los estudios específicos de bellas artes estuvieron vedados a la mujer, al menos en el ámbito valenciano, donde –como señalábamos– las mujeres no pudieron acceder a las aulas hasta el siglo xx. Pero, no sucedió lo mismo en todas las academias, en el caso de la madrileña de San Fernando durante la primera mitad del xix triunfó la voluntad de una Junta de Damas que consiguió establecer una Escuela de Niñas en la que las jóvenes pudieron formarse artísticamente, contando para ello con profesores de un nivel similar a los que se enseñaban a los varones.

El 8 de mayo de 1819 se promulgaba en España una Real Cédula por la cual se aprobaban los Estatutos de la Real Junta de Damas que, tal como el propio título de la ley indicaba, era «creada para gobierno de los estudios de dibujo y de adorno destinados a la enseñanza de la juventud de su sexo»¹⁴. Según recogía el texto de la ley, la voluntad del monarca era «que la utilísima enseñanza del dibujo y del adorno se propague en mis reinos entre las jóvenes de todas clases mediante el influjo que el bello sexo tiene en el progreso, la invención y el primor en la industria fina». El dibujo se convertía así en una herramienta para dar «ocupación honesta y lucrativa a infinidad de manos que ahora están ociosas». Además, con la ampliación del horario de clases para que pudieran estudiar las niñas se aprovecharían mejor los recursos, ya que los dos «grandiosos» estudios de dibujo y adorno, situados en el convento de la Merced y en la calle de Fuencarral de Madrid, se utilizarían por las tardes cuando hasta ese momento quedaban desocupados. Así, sin «roce ni comunicación alguna con los discípulos», tendrían a su alcance diseños y adornos como modelos para el estudio¹⁴.

El rey, en la citada orden, nombraba Jefa principal de la Escuela a su hermana, la infanta María Francisca de Asís, por «la notoria afición, la particular habilidad y el decidido gusto a las nobles artes». También resolvía formar una Junta de Damas que la apoyara en el gobierno, la cual debía estar compuesta de Presidenta, Vice-presidenta, Secretaria y Vice-secretaria (nombradas por la infanta), junto a algunas académicas de honor y de mérito creadas por la Real Academia de San Fernando. Según detallaba el artículo 4º, los cargos tenían competencia en materia de estudios y adelantamiento de las discípulas. Además debían llevar un libro de asiento con el registro de las académicas y otro de los acuerdos tomados por la Junta. Otro de sus cometidos era designar a las académicas que debían actuar como celadoras para el buen orden y funcionamiento de los estudios.

14 REAL CÉDULA de S.M. y de los señores del Consejo, por la cual se aprueban los Estatutos de la Real Junta de Damas creada para gobierno de los estudios de dibujo y de adorno destinados a la enseñanza de la juventud de su sexo, Madrid: Imp. Real, 1819, s. p.

La infanta nombraría a una «viuda de notoria buena conducta, edad competente, instrucción y modales finos» para actuar como Vigilante en cada estudio, la cual cobraría el sueldo estipulado en esa categoría. En cambio, el nombramiento de los profesores «siendo punto puramente artístico» correspondería al infante, Jefe principal. Durante las dos horas de estudio las discípulas guardarían silencio para dibujar sin distraerse, el profesor debía corregir y explicar los defectos apreciados en el dibujo con «el mayor modo y claridad». Asimismo, velaría sobre la conducta de las jóvenes para que se respete «el decoro, decencia, modales finos y las buenas costumbres» tanto dentro del estudio como en público, a fin de que pudiera apreciarse la diferencia con las jóvenes sin estudios reales. Las discípulas se distinguirían por su buen porte dando a conocer al público el beneficio que aportaban dibujo y adorno como medio para ganarse la vida honradamente. Es decir, aprenderían:

a bordar con primor y nuevas invenciones, pintar retratos y otros objetos de miniatura, que son obras más propias de mujeres que de hombres, grabar al agua y buril paisajes de abanico con los sucesos que ocurran, tarjetas y estampas regulares, iluminar estas obras, dar lecciones de dibujo a niñas pudientes en sus casas, a floristas o modistas, inventando cosas nuevas, a hacer diferentes juguetes de niños con primor e invenciones varias, como también distintos objetos de quincalla, cuyo valor no se lo da el material sino el dibujo por medio de sus diferentes formas o pintados, y finalmente a otras cosas graciosas que podrán hacer o inventar con el auxilio del dibujo¹⁵.

Las repercusiones que deseaban obtener con la creación de la Escuela de Niñas iban más allá de la propia educación, el objetivo era que rescataran con sus diseños formas de vestir autóctonas para que se implantaran como moda. Esto redundaría en un progreso de la industria y de toda la sociedad, pues, al incrementarse el consumo de moda local, el aumento en las manufacturas sería altamente productivo para el reino. Respecto a las jóvenes que «sabiendo dibujar bien aspiren al título de Académicas de honor y de mérito, y las profesoras de habilidad que solicitasen el de mérito» debían presentar sus dibujos y obras, junto al memorial correspondiente, a la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando con el fin de ser examinado todo por los profesores, quienes determinarían si las obras tenían el mérito suficiente para obtener el título que deseaban. Según se aprecia en los estatutos la educación de las niñas se concebía con fines utilitarios para el diseño de una moda española que desterrara las vestimentas extranjeras. Las damas participantes conseguirían «los apreciables títulos de ilustres, amantes y bienhechoras de la patria». Pero, en ningún momento los Estatutos equiparan la labor artística de discípulas y académicas con una verdadera creatividad, ni tampoco se mencionan grados de formación que pudieran suponer un avance en sus estudios.

Sin embargo, de la misma manera que sucedió en la institución valenciana del arte, entre las académicas nombradas en la Academia de San Fernando en aquellos años sí hubo algunas que pretendieron un mayor reconocimiento a su condición de artistas. Ejemplo de ello es Asunción Crespo de Reigón, quién, en 1846, solicitó a Palacio Real el honor oficial de Miniaturista de cámara¹⁶. La pintora ya había hecho valer sus aptitudes ante los miembros de la Academia de San Fernando cuando, el 4 de octubre de 1838, se dirigió a

15 *Ibidem*.

16 Archivo del Palacio Real (en adelante APR). Miniaturistas. «Crespo. Madrid, 21-VIII-1846».

la institución solicitando el título de académica. En el memorial presentado a la academia afirma ser soltera e hija del profesor de miniatura José Crespo; según manifiesta, su padre, vista su inclinación a la pintura, había comenzado a darle algunos «rudimentos de dibujo» hasta conseguir que realizara varias miniaturas. Algunas de las cuales se habían presentado en la exposición, siendo «bien recibidas por los profesores y elogiadas por el público». La joven deseaba incorporarse a la academia por el «honor y adhesión que siempre ha tenido a dicha casa, por haberse criado y educado su padre, y haber tenido un tío empleado de viceconsejero»¹⁷.

Asunción acompañaba su escrito con tres miniaturas: la cabeza del Padre Eterno, de Mengs; un grutesco de Santa Isabel, en media figura; y un retrato de Ana de Austria, reina de Francia. Solicitaba que examinaran las obras y si juzgaban mérito suficiente eligieran una de su agrado, o bien, designaran qué asunto debía ejecutar como prueba de acceso. Reunida la Comisión de pintura y escultura, tras observar detenidamente las obras, los académicos decidieron que debía realizar los ejercicios establecidos según el reglamento, por lo que debía pintar «dentro de la misma academia la cabeza del Bautista del tamaño de cuatro pulgadas»¹⁸. Tras concluir y depositar la obra en la Academia, esta fue vista por la comisión que, tras comparar la miniatura con el original, resolvió por «voto unánime de sus individuos» proponerla al título. La Junta Ordinaria satisfecha del buen desempeño del ejercicio «se sirvió crearla Académica de mérito por la miniatura», lo que le notificaron por escrito el 11 de mayo de 1839, adjuntándole el correspondiente título y un ejemplar de los Estatutos «para su gobierno y satisfacción»¹⁹. El hecho de que junto al título le entregaran los estatutos implica una consideración no meramente honorífica del título otorgado, pues hacían partícipe del funcionamiento de la institución a la académica equiparando su nombramiento con el de otros artistas.

Fue precisamente la posesión del título de académica de mérito de San Fernando el principal argumento a la hora de solicitar el nombramiento de Pintora de cámara por la miniatura. El 21 de agosto de 1846, se dirigía a su majestad la reina en un escrito en el que exponía:

que habiéndose dedicado a la noble arte de la pintura mereció que, a los veinte años de su edad en el de 1839, se le agraciase con el Título de Académica de Mérito por la miniatura de las Nobles Artes de San Fernando de esta Corte; cuya merced, Señora, ha servido de estímulo a la recurrente para dedicarse con más asiduidad como V. M., con su preclara inteligencia, ha podido juzgar de las obras en miniatura que ha presentado la que solicita en varias exposiciones [*sic*] públicas de la Academia y Liceo de esta Corte. Por lo cual, y llena del mayor respeto y confianza A. L. R. P. de V. M. rendidamente suplica: que por un efecto de su bondadoso corazón se digne agraciarla concediéndola [*sic*] el Título de Pintora honoraria de Cámara por la miniatura de V. M.²⁰

Tras recibir el memorial, la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio pedía informes al Presidente de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando: para que se

17 Archivo Real Academia Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF). Legajo 1-40-4. «Asunción Crespo. Madrid, 4-X-1838».

18 ARABASF. Legajo 1-40-4. «Asunción Crespo. Madrid, 27-III-1839».

19 ARABASF. Legajo 1-40-4. «Asunción Crespo. Madrid, 11-V-1839».

20 APR. Miniaturistas. «Crespo de Reigón. Madrid, 21-VIII-1846».

sirva «informar lo que se le ofrezca y parezca, sobre el mérito y reputación que en la pintura merezca esta interesada». Consultada la sección de pintura dictaminó que en cuanto al mérito era indudable, pues la Academia así lo había reconocido cuando la admitió en su seno como académica; pero en lo «tocante a su reputación artística» no juzgaban que fuera muy grande. Igualmente los pintores de cámara Vicente López y José Madrazo fueron consultados al respecto. El primero afirma que «aunque ha visto algunas obras de la exponente no puede decir nada acerca de ellas por no haber fijado su atención», señala que debe presentarlas a S. M. y que se pida opinión a la Academia, «si bien no cree que jamás se haya concedido esta gracia a ninguna señora, mayormente estando suprimidas por el último reglamento de Palacio». Madrazo manifiesta que «no carece de reputación en la pintura, razón por la cual ha recibido el título de académica. Que la ha visto ejecutar varias copias de excelentes originales, así en la Academia como en el Museo, con bastante mérito y exactitud por la delicadeza de las tintas»²¹, por lo que la cree digna de los honores de la Cámara, siempre que conste que se le confiere por la Miniatura, para que no pueda confundirse con la pintura histórica.

Así pues, a la vista de los informes internos que intercambiaron la Intendencia de Palacio con la Academia de San Fernando, y con los dos más insignes pintores de cámara de la época, queda fuera de cuestión la pericia de la pintora. Incluso Madrazo apoya su nombramiento, eso sí, dejando clara la distinción entre el «arte menor» de la miniatura frente al más elevado de los estilos académicos, la pintura de historia. Sobre Asunción Crespo afirman Ezquerro y Pérez Bueno que presentó un retrato en miniatura de la reina Isabel II en la exposición celebrada en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1846. Asimismo, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 obtuvo una mención honorífica por varias miniaturas de temática religiosa: *La Magdalena en el desierto*, *La Divina Pastora*, *La educación de la Virgen* y otras; también de asunto religioso fueron los trabajos presentados en diversas exposiciones oficiales y de carácter particular. Fue discípula de su padre, José Crespo, pintor y académico de San Fernando y estuvo casada con Reigón, distinguido miniaturista.

Tal como afirman los autores, Asunción Crespo de Reigón (Madrid, 1816 – Madrid, 1885) fue una pintora, dedicada a la miniatura, género en boga en su tiempo; y «fue en su género una artista excelente, que se distinguió por la perfección del dibujo y delicadeza de las entonaciones»²². Aunque como ocurre en muchos otros casos no se conservan sus obras identificadas, por lo que no podemos corroborar las apreciaciones que realizaron sus contemporáneos sobre su obra. Reconstruir su trayectoria vital y artística abre las puertas a futuras identificaciones que nos permitirán valorar y poner en relación con sus coetáneos su quehacer artístico.

Por otro lado, aunque lo habitual fue que las mujeres con inquietudes artísticas se dedicaran a la pintura, también hubo escultoras entre las damas del siglo XIX que buscaron progresar como artistas en las instituciones oficiales. Así lo hizo Dolores Rodeiro, quien tras ver rechazada su solicitud de ingreso en la Escuela de Arte no desistió en el empeño. El 17 de mayo de 1882, el Cardenal Payá, quien tenía un particular aprecio a la escultora, se

21 *Ibidem*.

22 Joaquín EZQUERRA DEL BAYO; Luis PÉREZ BUENO, *Retratos de mujeres españolas del siglo XX*, Madrid: Imp. Julio Cosano, 1924, pág. 261.

dirigía al entonces Director General de Bellas Artes, Federico de Madrazo, rogándole que se interesara por el caso, puesto que era «una joven huérfana, aplicada, virtuosa y digna de que se le ayude». Al parecer, según el cardenal, se le ponían obstáculos para la aprobación de las figuras y la admisión sin haber «razones fundadas», por lo que se encomendaba a la influencia y buen corazón del director²³. Su reclamación ilustra cómo las mujeres extendían su actividad creativa al campo de la escultura y reclamaban una verdadera formación como artistas.

Avanzado ya el siglo XIX, tras promulgarse la ley que obligaba a reformar los estatutos de las academias españolas, las mujeres dejaron de solicitar su acceso a las instituciones para buscar el reconocimiento en las abundantes exposiciones públicas que se celebraron desde mediados del XIX en España y también en Europa. El recuento de las exposiciones nacionales de Bellas Artes realizado por Jesús Gutiérrez Burón arroja cifras desorbitantes, fueron 17 las exposiciones celebradas en España entre 1856 y 1899, con un total de 2557 expositores, 11419 obras, 591 medallas y 6999 menciones. Las cuales jugaron un papel trascendental en el devenir del arte que, debido a los cambios sociales, había desaparecido del panorama europeo a mitad del XIX «sin que, paradójicamente, hubiera perdido su relevancia social»²⁴ en España.

Entre los expositores el número de mujeres fue creciendo paulatinamente: en 1856 fueron seis las mujeres que se presentaron en la sección de pintura, de un total de 83 artistas (Matilde Álvarez, Clara Chavany, Carolina y Josefa García, Josefa Gumucio Grinda y Luisa Toro). En 1858 expusieron obras de pintura 91 artistas, entre los cuales había cuatro mujeres (Carolina y Josefa García, Teresa Nicolau y Adriana Rostán). En la Exposición Nacional de 1860, en la que exhibió algunas obras Asunción Crespo de Reigón, fueron 190 los expositores entre pintura, grabado y arquitectura, siete de los cuales eran mujeres pintoras. En 1895, de las 1406 obras expuestas en las secciones de pintura, escultura, grabado y arquitectura, se exhibían ya 158 obras de mujeres artistas, entre las cuales cinco eran escultoras²⁵.

El perfil de las expositoras era muy amplio, había damas de clase alta que exponían los consabidos lienzos de flores tan en boga en la segunda mitad del XIX, pero también había numerosas discípulas de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, así como de otras escuelas provinciales. Una de las más activas participantes fue Adela Ginés y Ortiz, natural de Madrid y discípula de la citada escuela, de la Escuela de Artes y Oficios y de Sebastián Gessa (maestro de muchas de las expositoras). Entre las pinturas que ella expuso había paisajes y cuadros de flores y frutas, y obras de creación como *El miedo no guarda...* (óleo de 1,20 x 70 cm), o *A la expectativa* (óleo de 1,50 x 75 cm); también presentó algunas esculturas que fueron elogiadas de la crítica, como *La vanidad* (80 x 50 cm), *Canto de victoria* (grupo en bronce, 71 x 61 cm) o un alto relieve en barro, *Amor de madre*, del que Vicente de la Cruz afirmaba era un «sentido trabajo y bien expresado por su autora, que

23 Archivo del Museo del Prado. Archivos Personales. Colección Familia Madrazo. AP. 9, Exp. 34.

24 Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, «Exposiciones nacionales de Bellas Artes», *Cuadernos de Arte Español*, Madrid: Historia 16, 1992, pág. 30.

25 CATÁLOGO de la exposición general de Bellas Artes, Madrid: Est. tipográfico de Tomás Minuesa, 1895.

es una originalidad en este género»²⁶. En 1885, la artista recibió una medalla de mérito en la Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas; al año siguiente la Sociedad Central de Horticultura le otorgaba la medalla de bronce; en 1888 obtuvo medalla de bronce en la Universal de Barcelona y la misma medalla en las exposiciones nacionales de 1895 y 1897. Asimismo, también en las nacionales de 1887, 1892 y 1895 fue premiada con mención honorífica. Durante estos años, se observa que entre las expositoras aparecen numerosas discípulas suyas exhibiendo escultura, dibujos y pinturas, principalmente paisajes y flores, temática común entre los expositores de ambos sexos.

Mientras en los primeros años prevalece el género del retrato, herencia de época anterior, paulatinamente fue variando. Tras la Restauración y el triunfo social de la alta burguesía se reconsideraba el mérito artístico del retrato, adquiriendo un carácter de «doctorado de la pintura»²⁷, que produce cifras récord con 182 obras en la exposición de 1895. Lo mismo sucedía con la pintura de flores, un género muy desprestigiado, propio de aficionadas, que había sido calificado como de *boudoir*, y que pasa a compartir con el retrato la primera medalla en 1897, gracias a *Flores y frutas*, de Sebastián Gessa Arias. Las exposiciones supusieron el renacer de los artistas españoles, pero también la oportunidad de muchas mujeres de dar a conocer sus creaciones artísticas en una época que muchos contemporáneos denominaron como «el renacimiento del arte español»²⁸.

Como conclusión, tras este breve recorrido por las diferentes manifestaciones de la labor artística que desarrollaron muchas mujeres durante el XIX, podemos afirmar en primer lugar, que los géneros pictóricos practicados seguían una moda común que comparían con los varones artistas, en la que predominaba el retrato alternándose con la pintura de flores y frutas. Géneros que guardan relación con la clase social que dominó los ámbitos culturales de la época: la burguesía. Por último, los casos descritos muestran perfiles bien diversos: damas de clase alta respaldando que otras mujeres recibieran formación artística, mientras algunas otras se ganaban la vida trabajando como pintoras.

26 Vicente de la CRUZ, *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes*, Madrid: Est. tipográfico de Felipe Pinto, 1887, pág. 35.

27 J. GUTIÉRREZ BURÓN, «Exposiciones nacionales», 1992, pág. 29.

28 *Ibidem*, 30.

DE LA ACADEMIA AL IMPERIO: EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL ENTRE PARÍS, ROMA Y MADRID (1752-1815)

ADRIÁN FERNÁNDEZ ALMOGUERA

Université de Paris Sorbonne-Paris IV / Centre André Chastel

RESUMEN

Desde su apertura en 1752, la Academia de San Fernando se esforzó en crear un estilo arquitectónico propio que la colocara al nivel artístico de sus homólogas en el resto de capitales Europeas. A lo largo de seis décadas, sus jóvenes arquitectos contribuyeron a desarrollar el pensamiento arquitectónico español en relación a las transformaciones de la Europa neoclásica a caballo entre la Revolución y el Imperio napoleónico. Este rico contexto favoreció el que la academia madrileña se convirtiera en el motor de cambio del arte de construir en España, desarrollando para ello una respuesta nacional, pero impregnada a la vez de una neta esencia internacional.

PALABRAS CLAVE

Academia, Arquitectura, Proyecto, Antigüedad, Neoclasicismo.

ABSTRACT

Since its opening in 1752, the Royal Academy of Madrid tried hard to develop its own architectural style in order to reach the artistic level of equivalent European institutions. Over the course of six decades, its young architects created a new architectural style related to the changes of neoclassical Europe between the French Revolution and the Napoleonic Empire. This rich context favoured the transformation of the academy into an engine of change of architecture in Spain, developing as well a national style deeply influenced by other international artistic novelties.

KEYWORDS

Academy, Architecture, Project, Antiquity, Neoclassicism.

*«Il n'y a plus aujourd'hui de Français, d'Allemands,
d'Espagnols, d'Anglais même,
quoi qu'on en dise ; il n'y a que des Européens».*

Jean-Jacques Rousseau.

En las academias de la Europa de la Ilustración, la cuestión de la enseñanza arquitectónica jugó un fundamental papel político y cultural. A diferencia de París o Roma, en Madrid no se planteó una reflexión suficientemente crítica sobre la relación entre la pedagogía académica y la creación de nuevos espacios de aprendizaje en el «palacio» de la academia¹. Probablemente, la mayor aportación española al debate de creación de la tipología de academia de bellas artes ilustrada fue la programática reforma que Diego de Villanueva hizo del Palacio Goyeneche para adaptarlo a sus nuevas funciones académicas en 1773 [Fig. 1]. Encabezando ese espíritu *contro il barocco* que imperaba en la academia de Madrid, el célebre autor de *Los papeles críticos* borró con su proyecto de todo rastro de la decoración «churrigueresca» de la fachada, creando así un verdadero manifiesto de intenciones estéticas. Al destacar la entrada al «nuevo monumento público» con ese pórtico dórico con triglifos y coronado con la alegoría emblemática de las artes y de la monarquía, Villanueva dio a la nueva academia ese aura de templo de la sabiduría y lugar de protección de las artes, legitimados por el prestigio de la arquitectura clasicista, y auspiciados por el poder real. La fachada de Villanueva ejemplificó la lucha contra una «tradición enemiga» en la que los arquitectos académicos de Madrid se armaron de un discurso clasicista multiforme y de intensidad discontinua. Discurso que, dudando siempre entre el historicismo y la traducción de las últimas formas y teorías del debate internacional, se antojó finalmente incapaz de dar respuesta a los problemas que desde el extranjero llegaban al conocimiento de los arquitectos españoles. Precisamente Diego de Villanueva formó parte de esas primeras comisiones que desde el inicio de la Junta Preparatoria se afanaron en dar un soporte teórico a la academia a base de un «curso de arquitectura»². Desde las primeras décadas de actividad académica, se intentó configurar ese método de aprendizaje que, unido a las incipientes colecciones de dibujos, grabados y libros, servirían de base para la formación de los jóvenes arquitectos. Ninguna de esas iniciativas triunfó, lo que provocó el lento desarrollo de un debate pedagógico bastante estéril, y que no sería contrastado con aportaciones interesantes hasta la famosa crisis de 1792. En este contexto, en la enseñanza académica de San Fernando se desarrolló progresivamente una falta de sustancia teórica y pedagógica que provocó, en la arquitectura, un lento proceso de indecisión estilística.

1 Ver Basile BAUDEZ, *Architecture et tradition académique*, Rennes: PUR, 2013, págs. 27-53.

2 Sobre la configuración teórica del curso de arquitectura ver Fernando MARÍAS, Agustín BUSTAMANTE, «Sobre el curso de arquitectura de la Academia», en VV.AA, *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid: Alpuerto, 1988, págs. 51-166. Ver también Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Academia de San Fernando*, Madrid: Xarait, 1983. En relación al pensamiento crítico de Villanueva y la pedagogía arquitectónica ver Carlos SAMBRICIO, «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de ideas estéticas*, v. 31 (1973), págs. 159-174.

Si bien todos los profesores de la academia coincidían en el rechazo por la tradición «nacional» del «barroco castizo», pocos supieron aportar un mensaje claro para articular un discurso paralelo. En Madrid, la pedagogía arquitectónica se basaba sobre todo en la reproducción sistemática de modelos «icónicos» a través de la estampa, y progresivamente a través de la copia directa de aquellos dibujos producidos por los propios estudiantes y expuestos a la vista sus compañeros como referencia estética y compositiva. El estudio comparativo de la paulatina sustitución de estos dibujos por otros nuevos recién llegados a la academia, muestra una cierta evolución conceptual de la enseñanza en Madrid en cuanto a sus referencias tipológicas y estéticas.

Sin embargo, insisto, esa evolución no fue completamente lineal, y merecería un análisis que excede los límites del presente texto³. Más allá de la consideración global de la obra de todos estos arquitectos, nuestro interés se centra en su producción académica, es decir; en esas arquitecturas de papel rara vez concebidas para convertirse en realidad, y limitadas en gran medida a las exigencias del juicio académico. A este respecto, en las academias de toda Europa la segunda mitad del siglo XVIII marcó una ruptura radical en el campo del dibujo de arquitectura. En esta época, la escisión entre la arquitectura como concepto y la arquitectura como proyecto se acentuó hasta extremos irreconciliables, sobre todo en el París de los albores de la Revolución⁴. Sin llegar prácticamente jamás al efectismo de los dibujos franceses de final de siglo, las temáticas, formatos y técnicas cambiaron de manera destacable en los dibujos académicos de Madrid. La particularidad española fue que, en un país donde la lucha contra el carácter pictórico de la arquitectura gremial fue un empeño constante, el miedo por una confusión entre arquitectura y pintura en los dibujos se materializó a menudo en los debates académicos. En la época en la que Bottari o Diderot consideraban el dibujo como base del discurso arquitectónico, opiniones contrarias a la primacía del mismo se manifestaron en palabras como las de José Ortiz y Sanz, quien consideraba a sus defensores como «ávidos de ideas nuevas y de caprichos»⁵. A pesar de ello, y gracias el influjo de las corrientes internacionales, el dibujo académico español se abrió



Fig. 1. Diego de Villanueva, *Proyecto de reforma del Palacio Goyeneche para su transformación en sede de la Academia de San Fernando*, 1773, Madrid, RABASF.

-
- 3 Ver D. RODRÍGUEZ, *Hacia una nueva idea...* págs. 15-31, y Carlos SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: COAM, 1986.
- 4 Ver VV.AA, *Les architectes de la liberté 1789-1799*, Paris: ENSBA, 1990, Daniel RABREAU, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris: Bibliothèque de l'image, 2001 y J.M PEROUSE DE MONTCLOS, *Les prix de Rome...*
- 5 JOSÉ ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid: Imprenta Real, 1787, citado por FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, M^a Virginia SANZ SANZ, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1994, p. 615. Sobre la teoría arquitectónica de Ortiz y Sanz ver Delfín RODRÍGUEZ, *José Ortiz y Sanz, teoría y crítica de la arquitectura*, Madrid: COAM, 1990.

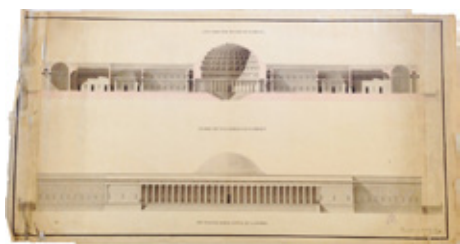


Fig. 2. Juan Gómez, *Elevación de un palacio para los consejos de Castilla, Indias y Ordenes*, Paris, 1802, Madrid, RABASF.

discreta, pero progresivamente, al uso de unas sombras más pronunciadas y una mayor riqueza en el tratamiento de las aguadas, aceptando determinados cambios de importancia en la escala arquitectónica del proyecto en cuestión, e incluyéndolo a veces en fondos de paisaje que acentuaban la unión de todos estos elementos [Fig. 2]. El conocimiento de lo que se proponía en París o Roma provocó en Madrid el desarrollo progresivo de una arquitectura académica más compleja y sistemática en sus plantas, más sobria y austera en sus alzados, y más ambiciosa en su vocación urbana y social. Hecho fundamental

para esto último fue también la creación de la Comisión de Arquitectura en 1786, lo que acentuó la labor pragmática de la arquitectura académica madrileña, la coronó en importancia por encima de sus hermanas, y reforzó el papel de Madrid como «laboratorio urbano» en el discurso teórico de la institución⁶.

Sin embargo, insisto, no se trató de una progresión lineal y definitiva; hubo siempre en San Fernando un discurso bastante dubitativo en torno al concepto de clasicismo. La arquitectura académica en Madrid se nutrió indistintamente de las grandes referencias del Renacimiento y el Barroco clasicista italianos, combinadas o suplantadas por las novedades del estudio de las ruinas antiguas, y de los principios racionalistas internacionales. Pero además, a todo eso hubo que unir la eterna presencia de la tradición nacional «clásica e imperial» representada por El Escorial y lo herreriano, un *leitmotiv* clasicista perceptible en el discurso académico madrileño desde sus primeros momentos⁷.

En medio de ese proceso de construcción de una identidad arquitectónica propia, válida para el conjunto de la nación, y que estuviera a la altura de las expectativas artísticas y políticas de la Europa de este tiempo, el fenómeno de las pensiones artísticas a Roma y París jugó probablemente el papel más fundamental⁸. En una Europa abrumada por el «redescubrimiento» de la Antigüedad, agitada por las convulsiones políticas de la desintegración del Antiguo Régimen, y marcada por un profundo sentido de crítica sistemática y debate internacionales, la respuesta para la arquitectura española solo podía residir en el circuito Roma-París creado en el contexto del «nuevo clasicismo» de finales de la Ilus-

6 Ver José Enrique GARCÍA MELERO, «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 4 (1991), págs. 283-348.

7 Sobre la tradición herreriana en la teoría arquitectónica española de la Ilustración ver Delfín RODRÍGUEZ, «La sombra de un edificio: El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones», *Quintana: revista de estudios del departamento de historia del arte*, n.º 2 (2003), págs. 57-94 y Delfín RODRÍGUEZ, «Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII», en VV.AA, *El Real sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, págs. 287-300.

8 Sobre los arquitectos pensionados en Roma ver Jorge GARCÍA SÁNCHEZ, *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII-XIX)*, Guadalajara, Bornova, 2011, y Pedro MOLEÓN GAVILANES, *Arquitectos españoles en la Roma del Gran Tour*, Madrid: Abada 2004.

tración⁹. La imagen más clara de la evolución del pensamiento arquitectónico español en esta época reside principalmente en el estudio comparado de la producción artística nacional desarrollada entre estas capitales. En menos de cincuenta años, los españoles pasaron de copiar sistemáticamente los grandes edificios de la *Roma triumphans*, a interesarse por las novedosas tipologías arquitectónicas pensadas para el modelo de sociedad post revolucionaria. Así mismo, de la prestigiosa tutela de Ferdinando Fuga, con el cambio de siglo los pensionados de San Fernando acabaron aprendiendo bajo la influencia de Giuseppe Valadier, principal artífice de la Roma napoleónica. Fue en Roma que los españoles se dedicaron al estudio filológico de las ruinas y su aplicación a los usos de la arquitectura moderna, mezclándose en el debate arquitectónico internacional, implicándose de manera directa en la incipiente ciencia arqueológica, y asimilando la novedad de las últimas teorías racionalistas ligadas al entorno romano de Francesco Milizia. La combinación de estos elementos les permitió desarrollar una respuesta personal ante la gran cuestión de esa «nueva idea de arquitectura» planteada en los círculos artísticos de la *Roma interazionale*¹⁰. En este contexto, más allá de las iglesias y palacios barrocos que dibujaban los españoles en la década de 1750, cuarenta años más tarde Silvestre Pérez ejemplificaba la evolución conceptual de la arquitectura española al considerar la Antigüedad «como la madre de la arquitectura», definiéndola además como el espejo donde los arquitectos debían mirar continuamente¹¹.

Las líneas de Pérez muestran cómo ese concepto de Antigüedad, interpretada a través del estudio de las ruinas clásicas, pasó en cuatro décadas de ser una referencia de obligado conocimiento para completar un mero curriculum académico, a configurar un conjunto de elementos sintácticos a partir del cual componer un nuevo lenguaje arquitectónico [Fig. 3]. En su carta Pérez planteaba las bases de una arquitectura moderna en su sentido más radical por funcional y práctica, hecha para adaptarse a las necesidades de la nueva

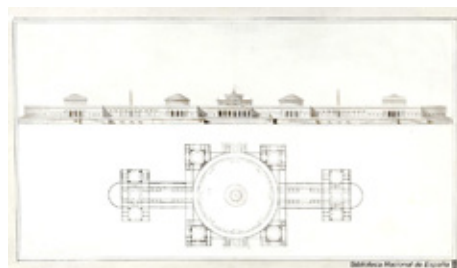


Fig. 3. Silvestre Pérez, ¿Proyecto de biblioteca pública?, Roma, c. 1795, Madrid, BNE.

-
- 9 Es interesante a este respecto ver como el interés por viajar a París se incrementa en torno al 1800, prueba del conocimiento español de lo que allí se proponía. Silvestre Pérez solicitó a la academia que le dejara partir para perfeccionarse en sus estudios sin obtenerlo, lo mismo que haría en 1801 Romualdo de Vierna (Archivo de la Real Academia de San Fernando [en adelante ASF] 1-49-6). Jorge Durán pasó por París antes de llegar a Roma bajo los auspicios de Godoy, y Juan Gómez remitió varios dibujos desde la capital francesa antes de recibir la pensión de Carlos IV para ir a Italia.
- 10 Como síntesis sobre la arquitectura italiana de la época a través del prisma de la Roma internacional ver VV.AA, *Contro il Barocco: Apprendistato a Roma e pratica dell'Architettura civile in Italia. 1780-1820*, Roma: Campisano, 2007.
- 11 Carta a Isidoro Bosarte fechable en Roma torno a 1794, copia en ASF 5-62-2, doc. 44, transcripción del autor. Reproducida originariamente en José Enrique GARCÍA MELERO, «Cartas a Bosarte desde Roma», *Academia*, n° 70 (1990), págs. 336-382.



Fig. 4. Giovanni Antonio Antolini, *Propileos del Foro Bonaparte* (detalle), Milán, 1806.

Europa urbana de la transición entre la *ville royale* y la *ville commerçante*¹². Indudablemente, fue en esta década de los años noventa en la que se produjeron las transformaciones más importantes del pensamiento arquitectónico español en el seno de la Academia de San Fernando. En esta época los españoles capitaneados por José Nicolás de Azara contribuyeron a la construcción del discurso de legitimación del orden dórico griego en el crucial momento de descomposición del sistema vitruviano y auge de los «órdenes nacionales» en Europa¹³. No en vano, de la unión de estos trabajos arqueológicos con la asimilación teórica de los escritos de Francesco Milizia nacería el célebre monumento funerario auspiciado por Azara en honor a Carlos III, un hito en la historia

de los aparatos efímeros en Roma, y símbolo de la importancia española en el debate arquitectónico de la ciudad papal¹⁴. Fue tal el poder conceptual presente el famoso templo dórico de Azara, que Antolini no dudó en rendirle homenaje reproduciéndolo sobre los propileos de entrada de su célebre Foro Bonaparte de Milán [Fig. 4]¹⁵. Con ese homenaje, el italiano asumió la importancia de las teorías cristalizadas en el «templo de los españoles» con respecto a su valor teórico para la creación de los grandiosos espacios de la Europa napoleónica, gesto que tuvo un último eco en España con el fallido proyecto de Plaza de Oriente concebido por Isidro González Velázquez en 1817¹⁶.

-
- 12 Ver al respecto de dicha «transición» urbana en la teoría arquitectónica Jean Philippe GARRIC, *Recueils d'Italie, les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Paris: Mardaga, 2004, y Alexandre GADY, *De l'Esprit des villes: Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*, Nancy: Artlys, 2005.
- 13 Sobre la actividad arqueológica de los pensionados españoles ver J. GARCÍA SÁNCHEZ, *Los arquitectos...*, En cuanto al orden dórico y la teoría de los órdenes nacionales en España ver Delfín RODRÍGUEZ, «El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación del P. J. Márquez», *Fragmentos*, n°8-9 (1986), págs. 20-47, y Carlos SAMBRICIO, «La tentativa del orden español de arquitectura que inventó Don Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII», *Academia*, n° 60 (1985), págs. 265-285.
- 14 Ver Victoria SOTO CABA, «Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del Barroco», *Fragmentos*, Madrid, n° 12-13-14 (1989), págs. 129-143. Sobre la importancia de Milizia para el desarrollo de la cultura neoclásica en Europa ver VV.AA, *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, Bari: Laterza, 2000. Tal fue el impacto de sus teorías en la comunidad española, que al regresar de Italia Silvestre Pérez inició (sin completarla) la traducción de las *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Estado, leg. 3245).
- 15 Ver Susanna PASQUALI, «Una architettura ideata secondo i principi di Milizia: Giovanni Antonio Antolini e i progetti per la sistemazione dell'obelisco di Psammetico II», *Studi sul Settecento romano*, n° 26 (2010), págs. 261-276.
- 16 Pedro MOLEÓN GAVILANES (ed.), *Isidro González Velázquez 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2009, págs. 161-178 y 205-212.

También en esta década de los noventa la figura de Azara le procuró los apoyos necesarios a Jorge Durán para hacerse con el primer premio *aex aequo* de la academia de San Luca en 1795 [Fig. 5]. Sabemos por una carta de su protector, el Príncipe de la Paz, que Durán había «estado tres años en París a sus expensas dedicándose al estudio de la arquitectura» y que hubo de salir precipitadamente de la ciudad «por las revoluciones de la Francia»¹⁷. Además, en la documentación aportada por Durán a la Academia de Parma, donde concurrió sin éxito al concurso de 1796, se presentaba como alumno de Julien-David Le Roy, lo que le sitúa como un perfecto conocedor de la teoría y la práctica arquitectónicas francesas en torno a los fundamentales *Concours de l'An II*¹⁸. Durán llegó a la definitiva cita de 1795 con un buen bagaje teórico y una perfecta red de contactos, combinación que le ayudó a triunfar en uno de los Concursos Clementinos de mayor tendencia francesa del siglo XVIII. Si bien sus dibujos no tuvieron la riqueza pictórica de los de Giovanni Campana, quién tradujo las experimentaciones parisinas de los años ochenta en su versión de la capilla sepulcral propuesta por el jurado romano, Jorge Durán demostró conocer perfectamente las teorías compositivas y el lenguaje estilístico de la arquitectura francesa del periodo revolucionario. La victoria de Durán abrió las puertas de San Luca a los españoles, quienes tomaron buena nota de las incipientes novedades aportadas por este concurso a través del debate generado en la exposición pública de los proyectos premiados [Fig. 6]. Con esta victoria era evidente que, hacia mediados de la década de los noventa del siglo XVIII, los españoles eran ya una referencia dentro de la constelación artística de la Roma internacional. Eco de esta importancia se hacía ya en 1793 la carta de Giacomo Albertolli dirigida a Leopoldo Pollack en la que, ante el inminente viaje a Roma del joven arquitecto, se le insistía en el interés de conocer a Milizia y frecuentar a esos «jóvenes artistas del entorno de Felice Giani», recomendándole además el mezclarse con la comunidad española, puesto que sus artistas eran «de los más valiosos de Roma»¹⁹.

La carta de Arbertolli nos introduce en otro aspecto clave en cuanto a la transformación del pensamiento arquitectónico español de esta época; la participación de los pensionados

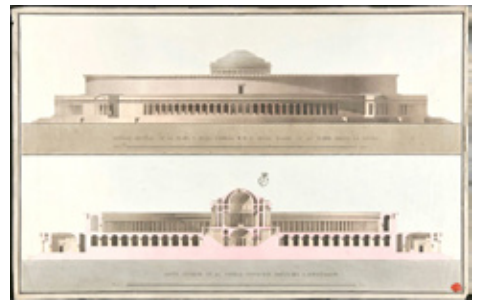


Fig. 5. Jorge Durán, *Capilla sepulcral (alzado y sección)*, Roma, 1795, Madrid RABASF.

17 Informe de Manuel Godoy firmado en el Escorial a 19 de septiembre de 1796 (Archivo General de Simancas, SSH, leg. 13). Durán vence con sus dibujos de «Capilla sepulcral» (ASL 0909 – 0912), de los que se conserva una copia con algunas modificaciones compositivas y técnicas en la Academia de San Fernando (ASF A-4858 a A-4860).

18 Archivo de la Academia de Parma, Atti. vol 2. p. 16-22. Ver la relación estilística entre Durán y la arquitectura francesa de su tiempo en Werner SZAMBIEN, *Les projets de l'an II: concours d'architecture de la période révolutionnaire*, París: ENSBA, 1986. Durán presentó a Parma varios dibujos con el tema de «una academia de bellas artes», que junto con sus templos dóricos hechos en el entorno de la *Accademia della Pace* fueron expuestos en Madrid (ASF I-55-2).

19 VV.AA, *Contro il Barocco...* p. 88.



Fig. 6. Silvestre Pérez, *Planta de un cementerio* (derivación de los proyectos del Concurso Clementino de 1795), Roma, c. 1795, Madrid, BNE.

de San Fernando en las academias privadas de la Roma de finales del siglo XVIII. Entre estas academias, generadas todas al margen del discurso de las instituciones oficiales, destacó la *Accademia della Pace*, experimento teórico único y de primera importancia, desarrollada en torno a la personalidad artística de Felice Giani, un pintor del círculo intelectual de Azara, y que más tarde trabajaría para la esfera española en el periodo napoleónico²⁰. De fuerte tendencia filo francesa, este cenáculo intelectual basó su pedagogía en el conocimiento comparado de un elenco de arquitectos internacionales agrupados bajo el aura multicultural de la Roma de las naciones.

Con respecto a la participación española, tenemos noticias de que Durán era un activo miembro de la *Accademia della Pace*, y además sabemos por los dibujos conservados que Silvestre Pérez intervino en algunas de sus sesiones [Fig. 7]. De estos novedosos ambientes fueron seguramente

conocedores Isidro González Velázquez, Evaristo del Castillo, y el resto de miembros de la comunidad artística española en Roma. De hecho, la mayoría de jóvenes premiados en el concurso de 1795 orbitaron en torno a esta célebre academia privada, que proponía una arquitectura radicalmente diversa al discurso oficial de San Luca, y cuya vigencia se impuso sobre ésta en ese definitivo concurso en el que Durán conquistó el primer premio²¹. Lo importante para la cuestión del pensamiento arquitectónico español fue la pedagogía propuesta por esta academia de esencia internacional. Planteando siempre temas relacionados con las nuevas preocupaciones sociales y urbanas post revolucionarias, los jóvenes europeos reunidos en la casa de Giani exponían de manera anónima sus proyectos, sometándose a la confrontación vis a vis de los mismos, y generando un debate en el que la estricta jerarquía académica de San Luca o San Fernando desaparecía por completo.

Todas estas novedades, completamente extranjeras al discurso oficial sostenido en Madrid, llegaban en uno de los peores momentos de la institución madrileña; la célebre crisis de los años noventa en la que, por primera vez desde su creación, un amplio debate hizo

20 Sobre la *Accademia della Pace* ver Susanna PASQUALI, «Contributo alla conoscenza della cultura architettonica a Roma alla fine del '700: Felice Giani e l'Accademia della Pace», *Quaderni del dipartimento patrimonio architettonico e urbanistico*, n°3 (1992), págs. 76-87, y Silvia MEDE, «I più bravi giovani di Roma (...) che intendono l'arte come si deve»: lo stato degli studi sull'Accademia della pace», *Studi sul Settecento Romano* v. 22 (2006), págs. 75-87.

21 Tanto Giovanni Lazzarini como Felice Albites, ambos alumnos de Vincenzo Valestra, cosecharon premios en el concurso de 1795, y difundieron dibujos salidos de las sesiones de la *Accademia della Pace* en la *Raccolta di X progetti architettonici* publicada por sus miembros en 1797, un álbum que se convirtió rápidamente en un manifiesto de la nueva arquitectura italiana.

evidente la falta de dirección de la Academia de San Fernando²². Desde su apertura, la academia fue consciente de una serie de problemas que fueron cristalizándose a lo largo de cuatro décadas y estallaron en el momento en el que las noticias desde París solo hablaban de la extinción del secular modelo académico francés en medio de la tormenta revolucionaria. La Academia de San Fernando era, en la década de 1790, una institución anquilosada, sin una pedagogía estable ni un modelo de enseñanza afianzado, incapaz de regular algo tan necesario como el propio sistema de pensiones al extranjero, y excesivamente subyugada al control aristocrático de sus asambleas, algo único en el contexto académico europeo²³. En sus diversos informes para la institución, los arquitectos se quejaban del fracaso del control de la Comisión de Arquitectura en cuanto a las obras públicas del país, de la falta de libertad en la enseñanza, y del escaso progreso pedagógico en la formación de los jóvenes estudiantes de arquitectura²⁴. Al mismo tiempo en que Juan de Villanueva daba en sus informes la imagen de una academia agotada e incapaz de proponer soluciones frente a las pocas preguntas que los estudiantes planteaban, Goya presentaba un célebre escrito en el que, hablando de la libertad del artista frente a los rígidos modelos académicos, aseguraba que «las academias no deben ser privativas [...] ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de escuela de niños»²⁵. Esa grave crisis de la academia madrileña la hizo incapaz de enfrentarse a un desafío de escala global que afectó al conjunto de sus homólogas en la Europa de la ilustración. A la Academia de San Fernando le faltaban las armas necesarias para hacer frente a la desintegración del Antiguo Régimen y el consecuente daño colateral a las instituciones íntimamente ligadas a él. En una Europa donde el intocable poder absoluto de los reyes acabó irremediabilmente en el cadalso, ¿cómo podrían sobrevivir esas academias creadas para glorificar su persona y materializar frente al pueblo su gracia benefactora?. En París, la efervescencia intelectual revolucionaria supo transformar las antiguas academias en nuevas instituciones canalizadoras

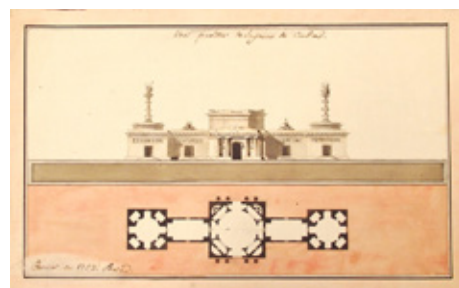


Fig. 7. Silvestre Pérez, *Puerta de ingreso a una ciudad* (con correcciones numeradas en italiano provenientes de la Accademia della Pace), Roma, c. 1792, Madrid, RABASF.

22 Ver José Enrique GARCÍA MELERO (ed.), *Renovación, crisis, continuismo: la Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid: RABASF, 1992.

23 Hasta su extinción, la Academia Real de arquitectura de París estuvo íntimamente ligada al superintendente de los bienes de la corona, pero la gestión propia de los académicos que la configuraron fue respetada a lo largo de los siglos. En Roma, la Academia de San Lucas se mantuvo siempre bastante al margen del dominio papal, y respetó la preponderancia de sus *principi*, que fueron casi siempre artistas de renombre, poder del que los artistas académicos de Madrid nunca gozaron con esa amplitud.

24 ASF I-18-1, informes de Juan de Villanueva y Francisco de Goya.

25 J. E. GARCÍA MELERO (ed.), *Renovación...*p. 31.

de la creación artística²⁶. En Roma, la parálisis inicial frente a los estragos de la primera República Romana y el fin del milenarismo papal dio paso a un debate reformador que acabó con la figura de Canova como príncipe y líder de la «nueva academia» de San Luca²⁷. En Madrid, sin embargo, la solución fue bastante más pragmática y ciertamente ineficaz. La academia de San Fernando optó finalmente por promocionar el discurso que Pedro de Silva hizo en 1792 en defensa de la figura del arquitecto académico, apoyado unánimemente por las élites directrices de la institución²⁸. De dicho discurso solo surgieron ciertos cambios en la disposición de títulos académicos, obviando torpemente los ejes principales de la polémica que originó el célebre debate del 92. En este contexto, es posible el que entre las diversas razones de tipo político y cultural que llevaron a la casi total parálisis académica del periodo napoleónico en Madrid, se encuentre también esta mala cimentación de nuevas bases teóricas para afrontar las profusas transformaciones artísticas e institucionales de la Europa de las revoluciones.

Una prueba evidente de esta desconexión entre la academia y las corrientes renovadoras internacionales es, a mi entender, esa especie de «doble arquitectura» que produjeron los pensionados españoles en Roma en la década de 1790. En Madrid, los académicos aplaudían las series de planos romanos de Silvestre Pérez, Isidro González Velázquez o Evaristo del Castillo. Estos envíos consistían generalmente en dibujos de monumentos icónicos de la antigüedad, perfectamente lavados y dibujados en sus partes, pero que no eran sino una derivación de estudios a partir de grabados y publicaciones que podrían haber hecho sin moverse de Madrid, y que poco o nada tenían que ver con los verdaderos intereses de un grupo de jóvenes perfectamente conocedor de las novedades del debate internacional²⁹. Quizás el caso de Silvestre Pérez sea el más ilustrativo de esta cuestión, puesto que si bien Pérez se adaptó al gusto académico con sus levantamientos de templos romanos, donde de verdad demostró su conocimiento de la teoría arquitectónica contemporánea fue en sus «dibujos privados»³⁰. Paralelamente a sus envíos académicos, el joven

26 Sobre las transformaciones en la actividad artística francesa durante la Revolución ver VV.AA, *Aux armes et aux arts! Les arts et la Révolution 1789-1799*, Paris: Adam Biro, 1988.

27 Sobre la reforma de la Academia de San Luca ver Susanna PASQUALI, «Science et art: prime batute per la reforma dell'insegnamento dell'architettura nell'Accademia di San Luca (1802-1810)», en VV.AA, *Il modo di costruire*, Roma: De Luca, 1990, págs. 255-266.

28 ASF 1-18-1, tras el discurso de Silva se adoptó en 1796 una Real Orden por la que solo se expedirían el título de Maestro arquitecto y Académico de mérito, disposiciones que, al igual que los reglamentos de pensionados al extranjero, o los propios planes de estudio, cambiarían varias veces antes de 1808. En cuanto al conformismo de las élites académicas frente a la respuesta dada a la crisis de 1792, es destacable la carta del consiliario de la academia a Bosarte el 14 de abril de 1795 en la que se felicita al ver los progresos hechos por la arquitectura desde la apertura de la academia (ASF 1-28-1).

29 Sobre estas series ver MOLEÓN GAVILANES, *Arquitectos...* págs. 279-306, y Jorge GARCÍA SÁNCHEZ, *Los arquitectos...* págs. 53-94.

30 Los principales dibujos del fondo privado del arquitecto fueron dispersados a su muerte y según las voluntades de su testamento, dictado en Madrid ante el escribano Pedro López y Blanco el 14 de enero de 1825 (AHPM, 22516, fols. 200 r - 206 v). El valioso documento fue citado en mi tesina *Sous influence française? Le renouveau de l'architecture espagnole entre Paris, Rome et Madrid: le cas d'Ignacio Haan*, leída en la Universidad Sorbona de París en junio de 2014, p. 118, en relación a la documentación encontrada en el *Minutier central des notaires* de París con respecto a los cobros de la pensión de 4250

pensionado se dedicó en Roma a tomar conciencia de la creciente importancia del lenguaje neopalladiano, de las nuevas tipologías de arquitectura civil en boga, de la preponderancia de efectos pictoricistas en el dibujo de arquitectura, o de las nuevas proposiciones en materia de composición arquitectónica.

Esta distancia conceptual y teórica entre el pensamiento arquitectónico de los pensionados en Roma y los miembros de la junta académica madrileña, llegó a su punto más paradójico cuando Juan Gómez y Antonio Celles enviaron en 1805 sus proyectos para una «Casa de baños públicos» y «Un teatro» [Fig. 8]³¹. Obviando las carencias compositivas que ya desde Roma fueron destacadas por Valadier y Camporese, los proyectos de ambos pensionados recibieron desde Madrid duras críticas en base a principios estrictamente vitruvianos que nada tenían que ver con la base teórica que inspiró a ambos arquitectos³². Lo importante de dichos dibujos recaía en su interés tipológico, su tratamiento estilístico, y sobre todo en su inclusión en un nuevo tipo de arquitectura civil que tomaba de la Antigüedad la inspiración necesaria para crear edificios radicalmente modernos. Edificios que se adecuaban a los usos y funciones de la nueva sociedad, y se alejaban de la imitación servil de las formas antiguas como legitimación artística, error en que la arquitectura académica española recayó hasta el cambio paradigmático de la década de 1790.

Los dibujos de Celles y Gómez llegaban pocos años antes de que la Guerra de Independencia provocara una abrupta interrupción en esta evolución teórica de la arquitectura académica española. Cuando Carlos IV perdió el trono de España y se exilió en Roma, se crearon dos bandos de arquitectura nacional en relación al gobierno de José Bonaparte. Negándose a prestar juramento al hermano del emperador, los arquitectos españoles acabaron encerrados en el *Castel Sant'Angelo* de Roma en 1809, situación de la que solo



Fig. 8. Antonio Celles, *Proyecto de baños públicos (alzado y sección longitudinal)*, Roma, 1805, Madrid, RABASF.

francos que disfrutó Pérez en Francia hasta su muerte. Parte de sus dibujos y estampas fueron para la academia de San Fernando, pero buen parte recayeron en Agustín Ceán Bermúdez, para quien legó «todos los manuscritos sueltos y enlegajados que de mi pertenencia se encuentren en mi casa habitación el día que yo fallezca», además de algunas estampas y dibujos asignados a la academia y de entre los que el podía hacer una selección. Sin duda alguna, así fue como se constituyó a manos de Ceán el célebre álbum de *Trazas, rasguños y diseños* la Biblioteca Nacional (BNE, Dib/14/27), probablemente la más valiosa muestra de la riqueza y diversidad del pensamiento arquitectónico español en el contexto de la Europa neoclásica.

31 La documentación relativa al juicio académico de los proyectos se encuentra en ASF 1-43-2, donde los arquitectos se justifican frente a las duras críticas de la comisión, de la que curiosamente formaba parte el propio Silvestre Pérez.

32 Sobre la correspondencia de Valadier y Camporese juzgando los proyectos de los españoles ver AHN, AMAE. ss. Leg. 730 y 734.

la mediación del todopoderoso Antonio Canova les ayudó a salir³³. La única opción que encontraron los españoles en el excepcional contexto de la Roma napoleónica, fue el trabajo privado para la familia real y el resto de grandes personalidades españolas exiliadas en la ciudad papal, con Manuel Godoy a la cabeza³⁴. Por el contrario, en Madrid tanto Silvestre Pérez como Juan de Villanueva trabajaban con empeño para el gobierno Bonapartista, valiéndose de una larga lista de alumnos y colaboradores que ayudaron a asentar el incompleto proyecto de reforma arquitectónica de la capital. La elección de los dos mejores arquitectos académicos de finales del siglo XVIII español como directores de la política arquitectónica y urbanística de José Bonaparte, rey ilustrado y *connaisseur* en arquitectura, fue bastante significativa. Más allá de una u otra afinidad política de los arquitectos, esta elección demuestra su conexión con la vanguardia internacional, y su capacidad para liderar en España un proyecto sin precedentes y en la línea de lo que el Imperio dictaba en sus grandes capitales extranjeras. Pero a pesar ser académicos la mayoría de grandes arquitectos al servicio de José I, y a diferencia de lo ocurrido con la academia romana liderada por Antonio Canova, la academia de San Fernando se mantuvo en un estado de catarsis durante todo el gobierno josefino de Madrid³⁵. Frente a una primera suspensión de la enseñanza, se reanudaron ciertos estudios en el curso académico de 1811-1812, sufriendo la institución durante todo el conflicto numerosas bajas, daños materiales, y la pérdida de muchos docentes exiliados a otras partes del reino. Mientras que en la Roma napoleónica la Academia de San Luca recibía nuevos planes de estudio en 1812, y los arquitectos académicos participaban en las nuevas campañas arqueológicas diseñando los principales proyectos de «la segunda capital del Imperio», en Madrid fracasó todo intento de normalización de la actividad académica en San Fernando. En 1812 el corregidor de Madrid anunció un premio de trescientos reales para los cuatro mejores alumnos de las bellas artes, siendo éste el único concurso público de la academia durante todo el gobierno josefino, resuelto además con respuestas decepcionantes³⁶. Aunque Silvestre Pérez aseguró a menudo su presidencia en las pocas sesiones académicas celebradas, tanto él como los mejores arquitectos formados antes de la guerra se hallaban o exiliados, o demasiado ocupados en el trabajo para José Bonaparte. Las distintas vicisitudes políticas y culturales provocadas por la inestabilidad de la guerra se unieron, probablemente, a una falta de base reformadora en el seno de la academia. Lo que finalmente provocó la suma de estos ingredientes fue la pérdida para España de una oportunidad de cambio única en

33 AHN, AMAE. ss. Leg. 736, expediente de juramento a Bonaparte. Sobre la protección de Canova a los artistas españoles, y su papel en el contexto de la Roma napoleónica ver Christopher M. S. JOHNS, *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and napoleonic Europe*, Berkeley: University of California Press, 1998.

34 Ver José Luis SANCHO, «Coleccionista hasta la muerte: casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, n.º 175 (2008), págs. 4-25.

35 La principal información se conserva en las actas académicas del periodo comprendido entre 1808 y 1813. Ver también ASF 1-31-3, donde se hace un informe sobre los «Sucesos ocurridos en la Academia el 20 de marzo de 1808», cuando un tumulto provoca daños materiales en la biblioteca y diversas dependencias académicas.

36 Ver al respecto al citado concurso la JO de 12 de abril de 1812, fol. 414v. y 415r y JO del 17 de mayo de 1812, fol. 415.

relación con el proceso global de transformaciones en la enseñanza artística europea que desencadenó el Imperio Napoleónico.

La llegada al funesto periodo absolutista de Fernando VII empezó con otro fuerte mazazo a la academia bajo la forma de las tristemente célebres «purificaciones» que alejaron de la institución a personalidades de tanta importancia como Silvestre Pérez, condenado a un exilio parisino del que aún sabemos poco³⁷. La situación no se normalizó verdaderamente hasta el liberalismo de los años 1820, cuando algunos de estos arquitectos volvieron de su exilio encontrando un contexto político-cultural completamente diverso, y que excede los intereses del presente estudio³⁸.

En definitiva, la evolución del pensamiento arquitectónico en la academia de San Fernando vivió, a mi entender, un periodo de excepcional interés que transcurrió desde mediados de la década de 1780 hasta la derrota de José I. Tras una fase de construcción de una cultura y pensamiento arquitectónicos propios, fue bajo el reinado de Bonaparte que fue puesto en práctica a gran escala un proyecto constructivo que se nutrió de los conocimientos desarrollados en las décadas previas, dándoles una vía de expresión nunca vista hasta entonces. En el rico contexto de las transferencias artísticas entre las capitales de la Europa de finales del siglo XVIII, los arquitectos españoles pasaron de un sistema de estricta imitación, a un sistema de creación de respuestas propias y originales en relación a lo que los arquitectos internacionales proponían en el debate neoclásico europeo. Si bien el medio artístico de Madrid fue decisivamente más limitado y estrecho que el de las otras capitales, los arquitectos españoles asimilaron, interpretaron, e incluso enriquecieron en clave nacional el mensaje dirigido desde el eje Roma-París. Poca duda cabe que de haber existido en Madrid una élite económica más emprendedora y culta, un apoyo político más firme y continuo, y unas circunstancias sociales más estables, la capacidad creadora de estos arquitectos formados en el contexto europeo hubiera superado en gran medida los límites proyectuales en los que a menudo quedó confinada. Sin embargo, éste fue un periodo de intensa efervescencia intelectual en el que el medio académico español consiguió definir una imagen de arquitectura propia, y a la par marcada por una neta esencia internacional. A pesar de los innumerable problemas de toda índole que la arquitectura española encontró en estas décadas, se consiguió escribir un apasionante capítulo de la construcción de la nueva identidad artística española en el marco de esa Europa «neoclásica» definida por la circulación supranacional de artistas, ideas, y principios sociales comunes.

37 Sobre las purificaciones fernandinas ver ASF 1-4-8, y 1-4-29. Desde París, Pérez firma sendos proyectos conservados en el álbum de la BNE. Gracias a la correspondencia con Moratín sabemos que «Vitruvio» debió trabajar en la capital francesa, país del que, desconociendo aún porqué, recibió una pensión vitalicia de 4250 francos.

38 Ver a título general Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: IEM, 1973.

CEÁN BERMÚDEZ Y LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN SU DICCIONARIO HISTÓRICO

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En la elaboración de las voces de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Ceán Bermúdez redactó también las de muchos artistas, vinculados en su mayoría a la Real Academia de San Fernando y aún vivos en 1800, que no se publicaron y han quedado inéditas salvo excepciones. En ellas se aprecia interés en dar noticia de su formación –tanto antes de entrar en la institución como durante la duración de sus estudios–, que revela un nexo aún con los sistemas de aprendizaje anteriores.

PALABRAS CLAVE

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, segunda mitad del siglo XVIII, formación del artista.

ABSTRACT

Juan Agustín Ceán Bermúdez wrote for its *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (biographical dictionary of the principal artists in Spain) also many entries referring to artists mostly bonded to the Real Academia San Fernando and still alive in 1800, which were not published and therefore remained unknown with few exceptions. Those entries, focused on the training that these artists received before and after they joined the Real Academia de San Fernando, reveal the prevailing link between that training system and the former ones.

KEYWORDS

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, second half of the 18th century, the training of the artist.

LAS FICHAS INÉDITAS DEL DICCIONARIO DE CEÁN

El *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* que vio la luz entre 1800 y 1801 repartido en seis tomos¹, fue resultado de una propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que luego hablaremos². Parecían cumplirse así los deseos de Ceán Bermúdez de que fuera esta institución la que promoviese la publicación de una obra en la que llevaba trabajando dos décadas y muy intensamente en la última³; sin embargo, la condición de que hubiera de pasar un exhaustivo examen por parte de una Comisión nombrada *exprofeso* y compuesta por Nicolás de Vargas, Martín Fernández de Navarrete, Ramón Cabrera, Isidro Carnicero como Director General e Isidoro Bosarte como Secretario de la Academia⁴, tuvo una repercusión importante en la versión final de la obra, hasta el punto de que se obligó a Ceán, muy a su pesar, a suprimir todas aquellas voces de artistas aún vivos⁵. También quedaron inéditos los «Árboles genealógicos de doctrina artística, tres pertenecientes a los pintores y tres a los

-
- 1 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta de la Vda. de Ibarra, 1800. La impresión del primer tomo se hizo seguramente en mayo y desde luego antes del 6 de junio de 1800 en que se puso a la venta; la del resto se sucedió cada dos meses: en julio, septiembre, noviembre de ese año y enero y marzo del siguiente, José CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritor y crítico de las Bellas Artes*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, págs. 155-168, aquí, págs. 157-159; David GARCÍA LÓPEZ, «El *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*», en *Ceán Bermúdez, Historiador del Arte y coleccionista ilustrado* [cat.exp.], Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016, págs. 225-229.
 - 2 El 6 de octubre de 1799 se acuerda que «aprobada la obra qual ya está por la Junta comisionada, se imprima a expensas de la Academia», Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), 1-26-2, Junta particular de 6-10-1799, en D. GARCÍA LÓPEZ, «El *Diccionario*», pág. 228.
 - 3 En agosto de 1799 hizo llegar a Bernardo Iriarte los dos primeros tomos manuscritos de los cuatro previstos; afirmaba que fue en 1796 cuando más intensamente se dedicó al mismo (D. GARCÍA LÓPEZ, «El *Diccionario*», pág. 228.), lo que coincide con las fechas de mediados de 1795 y como muy tarde principios de 1797 en que hemos propuesto datar las noticias autobiográficas y biográficas que le pasaron sus compañeros, profesores de la Real Academia y que le sirvieron de base para redactar sus voces. Sobre ellas, véase: María Teresa CRUZ YÁBAR, «Original, modelo, restauración, copia y reproducción en la Escultura de la corte en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII» en *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. Congress Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Arts (CIHA)*, (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 15-20/07/2012), Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, Vol. III, págs. 949-953; María Teresa CRUZ YÁBAR, «Modelos y réplicas en las obras de los escultores de la Real Academia de San Fernando en la segunda mitad del siglo XVIII», en «*Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la Escultura europea*». *Actas del II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 14-16/02/2013), Valladolid: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2013, t. II, págs. 315-332; María Teresa CRUZ YÁBAR, «La escultura cortesana en España en la época de Luján a la luz de las últimas investigaciones» en *José Luján Pérez: el hombre y la obra 200 años después*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2015, págs. 31-44.
 - 4 El 4 de agosto se aprobaba la publicación y se nombraba la Comisión que había de revisarla y determinar el contenido final. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «En el centenario de Ceán Bermúdez», *Archivo Español de Arte*, 90 (1950), págs. 89-113; J. CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín*, págs. 157-159.
 - 5 La comisión, en su primera sesión, el 7 de agosto, escuchó a Ceán leer el texto desde el «Prólogo» y la «Introducción», y en la siguiente, el 10 de agosto, ya se decidía no incluir las biografías de artistas vivos, ARABASF, 1-26-2, Junta particular de 7-8-1799, *Ibidem*, Junta extraordinaria de 10-8-1799, Virgi-

escultores, en los cuales se veía la derivación de la enseñanza de estas dos principales artes...», que enfocó como el esquema de influencias de maestros a discípulos de las escuelas españolas –divididas así «por reynos»– y que había previsto como apéndice⁶.

Entre los motivos conocidos que llevaron a tan sorprendente decisión, estuvo el manifiesto enfado de Bosarte ante el rechazo de Ceán al ofrecimiento de que se publicara el *Diccionario* dentro de la reedición del *Museo pictórico* de Antonio Palomino que aquél había preparado y que preveía la adición, entre otros materiales, de biografías de artistas posteriores al tratadista⁷.

Las fichas inéditas analizadas para este artículo están almacenadas en dos legajos conservados en la Biblioteca Nacional (BNE, MSS/22491 y BNE, MSS/21455/8) que incluyen, además, documentación heterogénea⁸. Hay *artículos* –que parecen preparatorios– de artífices de los siglos XVI, XVII y XVIII que tuvieron ya voz en el *Diccionario*, varias versiones de algunos de ellos –como de los Leoni o Mengs–, un importante número de fichas de pintores sevillanos que formaron parte de la Academia fundada en 1660 en aquella ciudad, todas con referencia a un informe anexo a la ficha de Murillo sobre esta cuestión⁹, un detallado análisis sobre el estado de los estudios de pintura de flores para tejidos de seda en la ciudad de Valencia –una rama dependiente de la Real Academia de San Carlos creada por el Rey en 1778–¹⁰ y algunas cartas.

Antes de entrar en el asunto principal de nuestro trabajo nos referiremos brevemente a algunos puntos de interés que resultan del análisis de estas fichas, no sin aludir a otros que se deducen de la obra del gijonés en su conjunto.

nia ALBARRÁN MARTÍN, «Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez, Nuevas Adiciones (I)», *Archivo Español de Arte*, 310 (2005), págs. 145-162, aquí, págs. 146-147.

6 Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/21.458/2; Se refiere a ellos J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. I, pág. XXXII del «Prólogo».

7 Sobre esta cuestión y la redacción final del Diccionario y su publicación no exenta de polémica, véase: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «En el centenario»; Xavier de SALAS, «Sobre la segunda edición del libro de Palomino», *Archivo Español de Arte*, 38 (1965), págs. 327-330; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Prólogo» en Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid 1804, ed. Madrid: Turner, 1978; Elena SANTIAGO PÁEZ, *El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, manuscritos y estampas de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1997, pág. 14; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid: Aldeasa, 2001, págs. 40-67; Miguel MORÁN TURINA, «De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del Arte español», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ed. Madrid: Akal, 2001, págs. 5-17; David GARCÍA LÓPEZ, «De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII», *Imafronte*, 23 (2014), págs. 103-135.

8 Dio noticia de su existencia por primera vez Julián MARTÍN ABAD, «Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional», *Cuaderno de estudios del siglo XVIII*, 1 (1991), pág. 5.

9 Ficha preparatoria del artículo de Murillo y de la academia de Sevilla: BNE, MSS/22.491, fols. 92r-104r y 106r-123v y las de 49 pintores relacionados con la Academia en sus correspondientes folios. En base a esa documentación publicó Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo, cuya vida inserta, y se describen sus obras*, Sevilla, Cádiz: Casa de Misericordia, 1806.

10 BNE, MSS/22.491, fols. 83v-88v.

La documentación conservada en distintas instituciones¹¹ nos permite entender el proceso que siguió Ceán para elaborar tan magna e importante empresa y da testimonio de un espíritu ilustrado y adelantado a su tiempo, pues su método historiográfico se basó en el de la investigación bibliográfica y documental al modo que hoy desarrolla la actual disciplina y estudio de la Historia del Arte, y lo hizo con gran rigor científico. Su trabajo en los archivos sevillanos se amplió a los de Madrid y a aquéllos que pudo consultar en su viaje por Extremadura, Andalucía, Murcia y Valencia en comisión del Banco de San Carlos, sin olvidar las colecciones privadas, pero no sólo se limitó al documento para dar noticia de la vida y producción de los artistas que estudió, sino que procuró siempre analizar la obra de arte ejercitando el ojo tal y como le enseñaron Mengs o Ponz. La minuciosa observación de las obras y la búsqueda en ellas de referencias no sólo estilísticas sino también documentales como firmas, fechas o inscripciones, hacen de Ceán Bermúdez un verdadero científico en el proceso de sus obras escritas, no sólo del *Diccionario*¹².

No vamos a extendernos en el caso de los artistas fallecidos antes de nacer él, o lo que es lo mismo, antes de mediados del siglo XVIII, pero sí apuntaremos brevemente que la fuente principal para redactar sus voces –o *artículos* como los llamaba él–, fue la bibliografía existente y las noticias de archivos como hemos comentado¹³.

Respecto a los artistas vivos aún en la segunda mitad del siglo XVIII, tanto aquellos cuyas voces no vieron la luz como aquellos otros que murieron antes de 1799 y por tanto sí aparecen en el *Diccionario*¹⁴, sabemos que siguió diferentes caminos para recopilar los datos. Muchos de ellos (241 de 263 cuya biografía quedó inédita) habían tenido relación con la Real Academia de San Fernando (RASF) o la de San Carlos de Valencia (RASC) –169 y 55 respectivamente– o con ambas (17), y las actas de ambas instituciones le proporcionaron conocimientos de premios, pensiones, nombramientos, y otras noticias, en algunos casos lugar y fecha de nacimiento,¹⁵ pero escasas veces facilitaban noticias acerca de la labor artística de estos cientos de profesores y alumnos. En este campo, fueron magníficos auxiliares los elogios fúnebres que se fueron haciendo a los académicos fallecidos¹⁶, y, cuando

11 Entre ellas: BNE, MSS/22.487, MSS/22.488, MSS/22.489, MSS/22.490, MSS/22.491, MSS/21.455/8, MSS/21.458/2, MSS/21.454/5, Real Academia de la Lengua, (RAE), RM Caja 6/10, RM Caja 42/8 y RM Caja 45/16, Biblioteca Fundación Lázaro Galdiano (BFLG), Manuscrito Inventario/14.983 (M31-11), ARABASF, 4-88-1 y 4-88-2.

12 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. I, págs. V-XXV del «Prólogo».

13 *Ibidem*.

14 Ceán dejó inéditas, sin embargo, las de doce artistas que en la mayoría de los casos conocía que habían fallecido antes de esa fecha; entre ellos, relacionados con la Academia de San Fernando: Manuel Adeba Pacheco, Manuel Llorente, discípulo de Roberto Michel (MSS/21.455/8, fols. 1 y 82), José Brunete, Ignacio Dabouzada discípulo de Felipe de Castro; Díaz, alumno de Tomás Prieto; Pablo Gago y Monasterio discípulo de Francisco Gutiérrez; Felipe López; Máximo Salazar, alumno de Roberto Michel y Luis Vázquez, discípulo de Maella (MSS/22.491, fols. 36, 74, 76, 147, 208, 285 y 315).

15 *Ibidem*, pág. VII sobre las Academias de las Bellas o Nobles Artes como la de Sevilla o Barcelona y Escuelas de dibujo de las que consultó las Actas. Los datos recopilados así sobre los vivos están contenidos en el manuscrito conservado en la Biblioteca Fundación Lázaro Galdiano, Manuscrito Inventario/14.983 (M31-11), ver nota 9.

16 Así deducimos de los apuntes biográficos que pasó Pedro Michel a Ceán para la ficha de Roberto Michel y que llevan como encabezamiento: «Advertencia para completar el Elogio del Sr Dn Roberto

no existían, Ceán recurrió a pedir noticias a los propios artistas, a sus amigos o a parientes, como es el caso de Pedro Michel sobre su hermano Roberto o el de Isidro Carnicero respecto de su padre Alejandro¹⁷. Así debió de suceder respecto a los titulares de la mayor parte de las fichas inéditas. No regateaba esfuerzos, y llegaron algunas de sus peticiones a lugares tan lejanos como Bolonia¹⁸.

Para los artífices que no conocía personalmente, hemos de pensar que sus nombres le eran sugeridos a Ceán por conocidos o porque sus obras habían sido citadas en alguna publicación contemporánea, como por ejemplo el *Viaje de España* de Ponz¹⁹. Especial mención hay que hacer de Marcos Antonio de Orellana, al que el propio Ceán señala en el Prólogo al *Diccionario* como su fuente de información más importante para la redacción de las voces dedicadas a los artistas del reino de Valencia, un investigador que seguía el mismo método que Ceán para lograr ser preciso y exhaustivo en las noticias²⁰.

Las correcciones y adiciones hechas por Ceán en diferentes tintas o tamaños de letra nos hablan de la elaboración de cada ficha dilatada en el tiempo. Consultaba y contrastaba con sus conocidos que habían tratado al artista o habían visto y juzgado obras suyas, aquellas informaciones que no tenía o eran contradictorias. Por ejemplo, en los apuntes biográficos de Alejandro Carnicero que facilitó su hijo Isidro a Ceán, anota aquél al margen, en referencia a la frase «...aprendió la escultura con Dn Fulano o Dⁿ Joseph de Lara, en Zamora,...»: «Dⁿ Manuel Álvarez dará razón del nombre de Lara*», y añade Ceán «*pre-

Michel, Escultor que fue del Rey Nuestro Señor; Director GI de la RI Academia de Sn Fernando de esta Corte», RAE, RM Caja 6/10, fols. 21-21v y otras que citaremos.

- 17 Ver nota anterior y la voz de Alejandro Carnicero, J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. I, pág. 259, Pedro de MADRAZO, «Don Alfonso Bergaz. Reparación de un injusto agravio», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI (1984), pág. 23, y artículos de M. T. CRUZ YÁBAR sobre las autobiografías (ver nota 3).
- 18 Como ejemplo de ello podemos ver la carta de Vicente Requeno a Lorenzo Hervás fechada en Bolonia el 28 de octubre de 1796 (BNE, MSS/21455/8, fol. 130-130v): «Su carta de V. me llegó el sábado pasado i no ha sido otra la causa de no contestar a la de V. puntualmente. Mi estimado dueño i paisano. Raro proyecto el de ese Sr. sevillano que a V. escribe: querer hacer la relación de la vida de los que todavía no havemos muerto! Yo le agradezco a este señor el deseo que tiene de honrarme, i a V. el de querer contribuir a ello elogiándome en su biblioteca i procurando a Bermúdez informaciones de mi vida i milagros; hágame V. favor de hacerle saber 1º que yo le quedo agradecido, 2º que respe[c]to de mí y de mis cosas no puedo ni sé poder decirle otra cosa sino que yo nací en Calatrao (que no tiene nombre en la tierra), que estudié la gramática en Zaragoza; que me hice jesuita; que mi padre se llamó Josef; que mi madre Josefa Vives; que mi maestro de pintura se llamó Antonio Gabirati y que respe[c]to a mis encaustos hallará quanto yo le pueda decir en el 1º tomo de la impresión de Parma. Sobre autores de las bellas artes, si su inmensa erudición de V. no le dice lo bastante al Sr. Bermúdez, yo no sabría que añadirle. Amigo! Agradezco a V. su espresión i su buen corazón. Salúdeme V. tiernamente a mi M^o [Maestro] Cabrera, a [...]. Vicente Requeno [firmado].
- 19 Véase, por ejemplo la voz de Malo (Félix) escultor (BNE, MSS/21491, fol. 220): «Por los años de 1766 executó las estatuas del retablo mayor del monasterio de monges Bernardos de Huerta situado en la raya de Aragón y Castilla, que tienen más mérito que el embrollado y ridículo retablo. Ponz, t. 13».
- 20 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. I, pág. XVI del «Prólogo». La obra de Marcos Antonio Orellana, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* quedó inédita hasta 1930 que publicó por vez primera bajo la dirección de Xavier de Salas.

gunté a Dⁿ M^l Álvarez y dice que se llamaba Dⁿ Joseph Lara y que era hombre de mérito»²¹. En el caso de las voces de Dionisio Sancho y Pablo Cerdá se lee: «Véase si vive»²².

Al comparar los distintos *artículos* que preparó de sus contemporáneos, vemos contrastes notables en el volumen, precisión y tono en el que redacta la información. En extensión, las razones de la diferencia son variadas y casi siempre obvias. Los artistas más relevantes en el panorama académico y cultural de la época, tienen una biografía accesible y vinculada a una producción amplia, adornada de una extensa serie de galardones y generalmente eran personas en edad madura. En proporción considerable, otras muchas voces inéditas corresponden a artistas de los que poco se conocía o que se hallaban en los principios de su carrera, y las únicas noticias dignas de mención son las de su nacimiento y especialidad, los premios obtenidos y algún dato más sobre su formación junto a uno u otro profesor, y pocas veces se alude a su producción²³.

Las dos obras que en el mismo siglo pretendían dar una continuidad al *Diccionario* de Ceán completándolo sucesivamente con más datos sobre los artistas vivos de ese siglo, la *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX* de Manuel Ossorio y Bernard publicada en 1868 y las *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez* del conde de la Viñaza y que vio la luz en 1889²⁴, incluyen bastantes de los nombres que quedaron inéditos, por lo general ampliadas sus voces con noticias posteriores a 1800²⁵. Aquellos principiantes que no prosperaron, no aparecen ya en estos autores, aunque hay algún caso de ausencia inexplicable, por ejemplo, el escultor Pablo Serdá (o Cerdá), los pintores Francisco Folch y Cardona, José Maea, Fernando Marín, Antonio Martínez de Espinosa o Juan Navarro o el grabador Joaquín Ballester, por citar los más importantes²⁶.

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LAS FICHAS INÉDITAS DE CEÁN

Llama la atención al examinar las fichas inéditas (aunque ocurre también con muchas de las publicadas), la frecuencia con que cita el nombre del maestro o maestros del biografiado, o el modo en que comenzó a aprender su Arte. Es posible que la escasez de datos

21 RAE, RM Caja 6/10, fol. 23-23v.

22 BNE, MSS/22.491, fols. 290r y 294, respectivamente.

23 Como V. ALBARRÁN MARTÍN, «Escultores académicos», pág. 147, pensamos que las voces correspondientes al primer grupo (206), las más breves, conservadas juntas en el MSS/22.491, además de algunas otras contenidas en el MSS/21.455/8 de la BNE (19 de 56), serían aquellas que Ceán preveía poder ampliar en un futuro y publicar como apéndice.

24 Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid [1868-1869, 1^a ed]; 1883-1884, 2^a ed, (ed. Madrid: Giner, 1975) y Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, CONDE DE LA VIÑAZA *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez* Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889. En esta última obra comentaba su autor cómo distintos estudiosos contribuyeron a dicha tarea de completar y continuar la obra de Ceán.

25 Sobre todo aquellos cuyas voces se conservan en el manuscrito BNE, MSS/21.455/8.

26 BNE, MSS/22.491, fols. 17, 219r y 294r, y MSS/21.455/8, fols. 49, 88-89r, 90-91r y 115r, respectivamente.

y la bisoñez del artista, en ocasiones apenas algo más que un discípulo de la Academia²⁷, facilitarán el interés por esta cuestión, pero en bastantes ejemplos, las noticias son abundantes, y, sin embargo, se halla también dicha referencia²⁸. Como ya hemos comentado, la información más abundante es la relativa a premios en concurso, pensiones, distinciones como académicos y cargos docentes como directores o tenientes de director, u otros en diversas instituciones²⁹.

Ceán, en estas como en las restantes fichas, tuvo que seguir un esquema de redacción y, en el caso de solicitar datos a personas vivas, probablemente les pidió que se los proporcionaran siguiendo ese índice. Así parece que se confirma en dos documentos: Por un lado, el manuscrito que le envió Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, deán de la Seo de Zaragoza sobre los artistas mencionados en los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez depositados en la Cartuja de Aula Dei, en el que Ceán diseñó al final del mismo una tabla de diferentes columnas con los epígrafes: «Nombres, apellidos y profesión. Patria y año de su nacimiento. Los maestros que tuvieron. Pueblos y año de las muertes. Mérito y estilo de las obras; obras y pueblos en que están»³⁰; por otro lado las autobiografías que le facilitaron para la redacción de las voces que ahora conocemos, y en particular, por llevar un título tan explícito, la de Manuel Álvarez, redactada en 1796 o principios de 1797 (falleció en marzo), que encabezó con la frase «Noticia de los maestros que he tenido, obras y grados en mi facultad de escultura»³¹.

- 27 De las 263 fichas biográficas, 157 pertenecen a alumnos de los que apenas se dice algo más que los premios obtenidos en las Academias en las que estudiaron (102 en la RASF; 47 en la RASC y 8 en ambas) y 17 de ellos también gozaron además de una pensión; en total 28 obtuvieron pensiones de estas dos instituciones (23 de la RASF y 5 de la RASC), 4 más las otorgó el rey y 2 los capellanes del monasterio de la Encarnación de Madrid correspondientes a esas fechas.
- 28 De las 225 voces cortas, 83 indican la obtención además de uno o más títulos académicos. En las largas (38) se indica en 23 casos. Se les concedió el título de académico supernumerario a 16 (12 por la RASF y 4 por la RASC); de académico de mérito a 37 (25 por la RASF y 12 por la RASC); ambos títulos a 6 (5 por la RASF y 1 por la RASC) y 17 académicos de mérito más promocionaron a teniente director (5 por la RASF y 3 por la RASC), director (2 por la RASF y 3 por la RASC), director honorario (2 por la RASC) y director general (1 por la RASF y 1 por la RASC); además hay que contar los títulos de las académicas (18 por la RASF y 7 por la RASC) y los del infante don Luis, los nobles y caballeros (6 por la RASF).
- 29 Se indica que eran docentes –en calidad de teniente director o director o director general en 35 ocasiones (17 en la RASF y en la RASC; 18 en otras academias o escuelas de dibujo). Las academias o escuelas fuera de la de Madrid y Valencia eran las de Barcelona, Burgos, Cádiz, Granada, México, Murcia, Roma, Segovia, Sevilla y Zaragoza. También se indica en 26 ocasiones que trabajaban para el rey o en las instituciones vinculadas al monarca.
- 30 Valentín CARDERERA, «Prólogo», en Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura por Jusepe Martínez*, Madrid: Manuel Tello, 1866, pág. V; María Elena MANRIQUE ARA, «Introducción» a Jusepe Martínez, *Discursos practicables de la pintura* (1675), ed. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, págs. XXVII-XXX.
- 31 RAE, RM Caja 6/10, fols. 25-26v. Hay dos copias que llevan el título «RAZÓN que dejó escrita Don Manuel Francisco Álvarez de la Peña, natural de Salamanca, de los maestros que tuvo, obras y grados en su facultad de Escultura», que debieron ser hechas por su hijo Manuel Domingo Álvarez para entregar a la Academia después del fallecimiento de su padre (Archivo familiar de los descendientes de del escultor, y ARABASF, 5-173-1, copia exacta salvo la referencia a Chinchón, 2-4-1797).

Hemos elaborado una base de datos con las fichas inéditas³² que recoge 262 entradas correspondientes a 263 artistas³³. De nuestra lista resulta que 169 tuvieron relación sólo con la academia madrileña de San Fernando, 55 con la valenciana de San Carlos y 17 simultanearon aprendizaje o cargos en ambas academias. La Academia de Santa Bárbara, que precedió a la valenciana de San Carlos, aparece como centro de formación de los pintores José Espinós y José Camarón. Las biografías donde no se indica la relación académica son 22, y corresponden, si se indica, a artistas de Barcelona, Galicia, Granada, Málaga, Murcia, Sevilla, Tarragona, Valencia y Zaragoza o residentes en alguna localidad extranjera.

En 77 fichas se menciona el nombre de la persona o personas con quienes aprendieron –en 22 ocasiones eran familiares (15 el padre, 4 el tío y 3 el hermano) –, en total 56 maestros. Hay nombres insignes que aparecen con frecuencia, así los pintores Francisco Bayeu (4), Antonio González Ruiz (3), Antonio González Velázquez (3), Mariano Salvador Maella (3), Antonio Rafael Mengs (4); los escultores Felipe de Castro (7), Francisco Gutiérrez (7), Roberto Michel (8) e Ignacio Vergara (4) y los grabadores Juan Bernabé Palomino (3), Tomás Francisco Prieto (8) y Manuel Salvador Carmona (4). Algunos que cabía esperar que aparecieran con frecuencia, apenas tienen alumnos en estas fichas: por ejemplo los pintores José Camarón Boronat (2), Alejandro y Zacarías González Velázquez (1 cada uno) o Pablo Pernicharó (1); los escultores Juan Adán (1), Manuel Álvarez (2), Juan Pascual de Mena (1) o Luis Salvador Carmona (1) y los grabadores Alfonso Cruzado (2) o Fernando Selma (2).

Tiene interés advertir la presencia en las fichas de 28 pintoras, 19 de ellas con nombramientos de la Academia de San Fernando y 7 de la Academia de San Carlos, y en dos casos sin referencia a título académico, entre ellas la reina María Luisa. Normalmente eran designadas académicas supernumerarias (2), de mérito (11), de honor y mérito (7), o académicas de mérito y directoras honorarias (6), aunque dudamos de que ejercieran la docencia y en ningún caso consta que aprendieran en las aulas. Es habitual que el nombramiento se les diera por haber presentado en la Academia –a la Junta o al público– alguna obra, que bastantes veces fue un dibujo. En algún caso se indica expresamente que recibía el título honorífico «atendiendo al muy distinguido nacimiento» y en otros, aunque no lo dice, se intuye. La lista incluye a la baronesa de Cheste y a la marquesa de Estepa, a la hija de los condes de Torres y a la de los de Gálvez y otras aristócratas. Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz, no era la de menor mérito, pues presentó como obra para la designación, el retrato de su marido que estaba pintando mientras le retrataba Goya. También lo tendrían Mariana Sabatini y Francisca Meléndez, que habrían aprendido el arte bajo la mirada de su padre, o Gertrudis Bertoni, la esposa de Francisco Gutiérrez.

Por especialidades, los más numerosos eran los pintores, 141 –incluidos un pintor de encausto y dos pintores grabadores–; 82 ejercían como escultores –de los que tres eran

32 La base de datos forma parte de un Corpus mucho más amplio que tenemos en formación: ha sido realizada en el marco del Proyecto de Investigación HAR2010-19400 subvencionado por el MICINN y gestionado por la UCM y que lleva el título «Estudio de la Historia de la Escultura en Madrid entre 1744 y 1808 sobre una base de datos documentales e imágenes digitalizada» (2011-2014).

33 A las hermanas Faustina y Manuela Mosti, académicas de mérito por San Fernando, les dedica una única ficha. En algunos casos, pintores con títulos nobiliarios tienen dos entradas y siendo una de ellas la simple referencia a la alfabetización por el apellido, las hemos contabilizado como una sola.

también pintores, dos arquitectos y otro grabador en hueco— y 39 eran grabadores —9 de medallas o «en hueco» y 30 «de láminas» (18) o «en dulce» (12)—, además de un platero.

Las fechas de los hitos académicos de los artífices vivos en la segunda mitad de siglo se inician en 1733, año de nacimiento de Antonio Espinosa de los Monteros, y terminan en 1797, en que Juan José Camarón (abril) y Gregorio Ferro (junio) fueron nombrados Tenientes directores de la Academia madrileña y Mariano González de Sepúlveda marchaba pensionado a París, aunque hay una pequeña nota pegada en un folio donde se recoge: «El (sic) mayo de 1799 concedió el Rey los honores de Gravador de Cámara a D. Fernando Selma»³⁴. Aquí debió de detenerse la recopilación de Ceán.

La enseñanza en el obrador de un maestro era un aspecto que, como se ve en las fichas, cuidaba especialmente Ceán, y tenemos incluso que pensar que podría estar relacionado con su propósito de añadir como apéndice los diagramas sobre las diferentes escuelas españolas; el trabajo de vincular un estilo de unos artistas con el de sus maestros en sus primeros años de formación resultaría ser menos dificultoso si, al buen ojo del experto, añadía esos datos tan relevantes que facilitarían y darían mucha seguridad en la labor de comparar las obras.

Pero no debemos interpretarlo sólo como un recurso de Ceán para su posterior tarea clasificadora, sino como una muestra de un fenómeno sociológico propio de la época primitiva de la enseñanza académica. No se ha puesto de relieve este aspecto, tanto que podíamos creer casi extinguido en la época del erudito; sin embargo, en lo que respecta a los alumnos que entraban a formarse en la Academia, la subsistencia paralela de un aprendizaje desarrollado en casa de un maestro, aún con la forma o carácter de oficialía, aún existía y parecía arraigada.

Quizá se ha generalizado la idea de que, tras la fundación de la Real Academia de San Fernando y las más tardías de San Carlos de Valencia o San Luis de Zaragoza, y las escuelas de dibujo y de Bellas Artes que fueron surgiendo en otras localidades, los tradicionales talleres como lugar de aprendizaje y enseñanza de un Arte sobrevivían y tenían sólo razón de ser únicamente en aquellos territorios muy periféricos alejados de la influencia del progreso y de las nuevas tendencias artísticas.

Sin embargo, los datos que nos proporciona Ceán sobre la formación de alumnos de las Reales Academias nos confirman un tipo de enseñanza mixto. No hemos localizado ningún contrato de aprendizaje con los profesores académicos, pero hay noticias de que existieron relaciones de esta naturaleza, para las que no era tan usual en esta época establecer contrato entre las partes implicadas, como tampoco para los oficiales. El hecho de que la instrucción de los *Principios* quedara a cargo de las instituciones públicas, descargaba a los maestros, profesores de la propia Academia, del gravoso y tedioso deber de impartir en su taller materias como el dibujo, el modelado y los principios. Así, los profesores académicos podían elegir ya para su obrador unos discípulos y oficiales que saldrían entre sus alumnos más aventajados, los cuales podrían ganar un estipendio con su labor práctica y a la vez recibir la enseñanza académica en los cursos más elevados.

Según se puede leer en la ficha preparatoria de Ceán sobre el escultor Julián de San Martín, éste llegó hacia 1779 a Madrid para formarse teniendo una enseñanza básica de la

34 BNE, MSS/21.455/8, fol. 181 b, folio suelto detrás del artículo dedicado al grabador.

escultura adquirida gracias a sus parientes en su tierra burgalesa. Falto de recursos, y sin ser admitido en otros talleres de los profesores de la Academia, asistía al obrador de Vicente Rudiez que le enseñaba, mientras recibía lecciones de dibujo de la Academia; hacia 1783, Manuel Álvarez, por recomendación del Viceprotector de la Institución, le acogió en su obrador y le corrigió, como así mismo dice San Martín, las obras que comenzó a labrar por su cuenta³⁵.

Otro caso muy claro es el de Pedro Hermoso, nacido en Jaén en 1766. Pasó a Madrid y la ficha de Ceán dice textualmente que «en poco tiempo manifestó su gran talento y buena disposición para aquella facultad, con los rápidos progresos que hizo baxo la enseñanza de D. Roberto Michel y con la frecuente asistencia a la real Academia de San Fernando»³⁶. Su dedicación principal era la de asistir al obrador del francés y, cuando podía y sus ocupaciones se lo permitían, asistía a las aulas de la academia, donde siguió un *cursus honorum* muy frecuente en los alumnos dotados, ganando premios sucesivos y ascendentes en los concursos generales trienales en 1784 y en los de 1787 y 1790, muerto su maestro.

Este modo de aprendizaje mixto era más frecuente aún en los primeros años de fundación de la Academia, cuando acudieron a sus clases con deseo de perfeccionarse muchos escultores que, aunque jóvenes, tenían ya formación e incluso categoría de oficial adquirido en sus respectivos lugares. Es conocido el caso de Manuel Álvarez, que ingresó en 1748 en el obrador de Felipe de Castro para ayudarle en su labor, y a partir de 1749 asistía a las clases de dibujo de la Academia, nocturnas precisamente por el tipo de alumnado que frecuentaba esas enseñanzas; suponemos que era la clase de *Dibujo del natural*, una de las carencias que había acusado durante su aprendizaje con Alejandro Carnicero, ya que sólo dibujaban sobre estampas.

Cuando Castro recomendó a dos de sus discípulos para que hicieran por cuenta propia uno de los reyes de la balaustrada de Palacio, pidió que se dieran a José López y Manuel Álvarez, «los dos que asiduamente asisten de noche a la Academia y que más se adelantan en ella, y siendo la intención de S.E. premiar los que frecuentan y se adelantan en la Academia, V.S., como Viceprotector de ella, deve concurrir con su influxo para fomentar estas Artes y para hacer trabajar a los poltrones que no quieren sino coger las estatuas y alabarse que ellos son entendidos tanto o más que los que se queman las cejas, los quales con razón aflojarán en el estudio viendo que éste no sirve de preferencia ni igualdad...»³⁷. La relación de maestro y discípulo queda reflejada en las palabras de Manuel Álvarez en su autobiografía

35 BNE, MSS/21.455/8, fols. 177r-178r; transcrita en: Virginia ALBARRÁN MARTÍN, «Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez, Nuevas Adiciones (II)», *Archivo Español de Arte*, 312 (2005), págs. 397-412, aquí, págs. 408-409. Sobre Julián de San Martín y su autobiografía (RAE, RM, Caja 6/10, fols. 1-3v) y las modificaciones que sobre ella hace Ceán en su voz, véase M. T. CRUZ YÁBAR, «Modelos y réplicas» págs. 319-320; M. T. CRUZ YÁBAR, «La escultura cortesana», págs. 43-44.

36 BNE, MSS/22.491, fol. 181.

37 Para todos los datos que apuntamos sobre este escultor y sus obras: María Teresa CRUZ YÁBAR, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, tesis doctoral defendida 2004, Madrid: Universidad Complutense Madrid, Servicio de Publicaciones, 2011. [Consultable en <http://eprints.ucm.es/12823/1/T27295.pdf>] y el artículo que recoge su discurso de ingreso como miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños María Teresa CRUZ YÁBAR, «Manuel Álvarez «el Griego» (1721-1797), el primer escultor neoclásico en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. LV (2015), págs. 31-76.

ña facilitada a Ceán: «Estando con mi maestro D. Felipe Castro en fuerza y continuación de mis estudios, me puso a trabajar en las estatuas que a su cargo tenía de la serie de Reyes de España que existen en Palacio. Contemplando mi Mtro me hallaba capaz para que por mí sólo executase dos estatuas de la serie de los reyes godos,...»³⁸

También en los primeros años de andadura de la Academia era costumbre becar con 150 ducados anuales para estudiar en Madrid con un profesor determinado, a alumnos dotados que querían aprender el arte del grabado. Entre ellos tenemos pensionados, bajo la dirección de Tomás Prieto, al madrileño Vicente Bustamante y al barcelonés Cayetano Herrando, nacidos en 1737 –pero que al encontrar trabajo en 1755 tuvieron que renunciar a la ayuda por incompatibilidad³⁹– y a Antonio Espinosa de los Monteros que la obtuvo ese mismo año por oposición en la Academia de San Fernando; a Juan Barcelón y Abellán, que empezó a dibujar a los ocho años de edad con Francisco Salcillo y a los veinte años pasó a la Academia de San Fernando, obteniendo por los premios de 1763 una para estudiar con el grabador de cámara Juan Bernabé Palomino, con quien estuvo cuatro años; a Mariano Brandi, a quien la Academia de San Carlos le confirió en 1779 otra para seguir su arte en Madrid bajo la enseñanza o dirección de Manuel Monfort, o por último, Juan Bernardo Rodríguez, grabador en piedras duras y en dulce, que fue discípulo en lo primero de Alonso Cruzado con quien estuvo pensionado por la Real Academia de San Fernando y en lo segundo de Fernando Selma⁴⁰.

Queda por último comentar el interés de Ceán por averiguar todo lo relativo a la enseñanza que el artífice había recibido. Es un asunto que se manifiesta explícitamente en las fichas inéditas, puesto que la mayor parte fueron producto de las respuestas de los interesados. Son varios los casos en que Ceán recoge más de un maestro, incluso en el caso de que el primero de ellos fuera mucho menos conocido que los siguientes y también si cambiaban de especialidad o arte. Así, Joaquín Ballester, que aprendió a dibujar con el escultor Ignacio Vergara concurriendo a los estudios públicos que había en Valencia antes de erigirse la Academia de San Carlos y pasó después al grabado en dulce bajo la dirección de Vicente Galcerán; Antonio López Aguado, escultor y arquitecto, que fue discípulo de Francisco Gutiérrez en aquella facultad y luego estudió la segunda bajo la dirección de Juan de Villanueva; el valenciano José Maea que había aprendido la pintura con Cristóbal Valero en su tierra natal, y continuó su perfeccionamiento con Mariano Maella cuando llegó a Madrid en 1777; Dionisio Sancho, escultor, que aprendió los principios de su arte con Francisco de la Fuente, arquitecto de su patria, y trasladado a Madrid en 1776, hizo rápidos progresos bajo la dirección del escultor Vicente Rudiez; Gregorio Ferro, que estudió primero con un monje benedictino en Santiago y cuando fue a Madrid, estuvo sucesivamente con Felipe de Castro, Corrado Giaquinto y Anton R. Mengs; Mariano Salvador Maella, cuyo padre le puso en el taller del escultor de Cámara Felipe de Castro durante dos años y se trasladó «por su inclinación decidida por la pintura» al estudio y dirección de Antonio González, y Francisco Pardo, discípulo primero de Roberto Michel en la escultura pensionado por la Academia, que se dedicó después al grabado en hueco bajo la dirección

38 *Ibidem* y RAE, RM caja 6/10, fol. 25.

39 BNE, MSS/22.491, fols. 40 y 185 respectivamente.

40 BNE, MSS/21.455/8, fols. 35, 10, 16 y MSS/22.491, fol. 277 respectivamente.

de Alfonso Cruzado con otra pensión y por último al grabado de medallas en la escuela del grabador general Pedro González de Sepúlveda⁴¹. Por supuesto, siempre detalla los maestros cuando el artista cambiaba su especialidad a lo largo del tiempo.

Si la primera formación había sido con un familiar, principalmente con el padre, también lo señaló Ceán, normalmente acompañado de algún comentario agradable. Como ejemplo tenemos a Juan Pío de la Cruz, hijo de Alejandro Cruz Olmedilla, grabador en dulce «con excelentes disposiciones para el dibuxo que le inspiró su buen padre» «y se espera de este joben grandes adelantos si sigue con aplicación como hasta aquí la enseñanza de D. Zacarías Velázquez»⁴²; a Joseph Puchol cuyo «padre le educó en las buenas máximas del arte»⁴³; a Fernando Sorrentini, a quien «su padre D. Pablo, pintor de la Real la Fábrica de Porcelana en el Buen Retiro, le dio las primeras lecciones de dibujo»⁴⁴, a Manuel y a José Juan Camarón y Meliá de los que resalta que su progenitor, director de la Academia de San Carlos, «baxo cuya dirección adelantó mucho en el dibuxo» el primero, al segundo «le enseñó a dibuxar sin dexar de concurrir diariamente al estudio de aquel reciente instituto»⁴⁵.

No faltaron tampoco los que se formaron con hermanos: fray Manuel Bayeu, discípulo de su hermano Francisco «a quien procuró imitar en el colorido»⁴⁶ o Antonio Carnicero, que, muerto su padre Alejandro «siguió con su hermano mayor D. Ysidro que desde corta edad le había llevado a la escuela de su maestro D. Felipe de Castro para aprender los primeros rudimentos del dibujo, hasta que le llevó consigo a Roma el año de 1660 [sic, por 1760] y siguió el estudio de la pintura con Dn. Francisco Preciado, Director de los Pensionados de la Real Academia de San Fernando en aquella capital»⁴⁷; y los que se formaron con sus tíos: Martín Gutiérrez con Francisco Gutiérrez y Máximo Salazar y Josef Vallerna con Roberto Michel⁴⁸.

Un episodio destacado que conviene recordar en este contexto es la autobiografía que le envió Manuel Álvarez a Ceán para redactar su *artículo* que, por su muerte en 1797, apareció en el *Diccionario*. En ella afirmaba su autor: «Primeramente en Salamanca tube mis principios con el Mtro. Dn Simón Thomé Gavilán; después estube bajo la dirección de Dn Alexandro Carnicero en la misma ciudad, y últimamente, queriendo mejorar en mis principios pasé a Madrid bajo la dirección de Dn Felipe de Castro, Escultor de Cámara del Sr Dn Fernando el Sesto»⁴⁹. Cuando se pensaba, por los datos que el propio Álvarez había facilitado a la Academia sobre su edad, que había nacido en 1727 y que, puesto que Gavilán Tomé había salido de Salamanca en 1737, Ceán tenía que haber invertido el orden de los maestros salmantinos, nuestras investigaciones pusieron de manifiesto que el error estaba

41 BNE, MSS/22.491, fols. 17, 213, 219 y 290 y MSS/21.455/8, fols. 45, 83 y 119, respectivamente.

42 BNE, MSS/22.491, fol. 71.

43 BNE, MSS/22.491, fol. 270.

44 BNE, MSS/22.491, fol., 296.

45 BNE, MSS/21.455/8, fols. 23 y 21, respectivamente.

46 BNE, MSS/21.455/8, fol. 11.

47 BNE, MSS/21.455/8, fol. 25.

48 BNE, MSS/22.491, fols. 178, 285, 313, respectivamente.

49 RAE, RM Caja 6/10, fol. 25r. La voz publicada en J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. I, págs. 21-26.

en la fecha de nacimiento, que era 1721⁵⁰ y no en los años de aprendizaje ni la sucesión de los maestros de que informaba Ceán, lo que demuestra la solidez de los datos del erudito gijonés. No es el único ejemplo, pues él mismo se encargó de corregir las inexactitudes contenidas en las autobiografías y que pudo comprobar.

50 M.T. CRUZ YÁBAR, *El escultor Manuel*, págs. 170-177 y María Teresa CRUZ YÁBAR, «Manuel Álvarez “el Griego” (1721-1797)...», págs. 34-38.

FERNANDO SÁNCHEZ PERTEJO: ARQUITECTO DE PROVINCIAS EN LEÓN

JORGE MARTÍNEZ MONTERO
Universidad de León

RESUMEN

A lo largo del presente trabajo se analizará la trayectoria del arquitecto leonés Fernando Sánchez Pertejo, desde su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta llegar a desempeñar el cargo de arquitecto de provincias en León, momento en que presentará numerosos proyectos de obras a la Comisión de Arquitectura de la Academia; un estudio que supondrá el punto de partida de su larga carrera como arquitecto catedrático, municipal y diocesano en la ciudad de León.

PALABRAS CLAVE

Fernando Sánchez Pertejo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comisión de Arquitectura, arquitecto de provincias, León.

ABSTRACT

Throughout this paper, we will analyse the career of the leonese architect named Fernando Sánchez Pertejo from his training at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando till the time he is appointed as head architect of provinces in León, when he presented numerous projects to the Commission of Architecture of the Academia; this study covers his long career as a cathedral, local and diocesan architect in the city of León.

KEYWORDS

Fernando Sánchez Pertejo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Commission of Architecture, architect of provinces, León.

ORIGEN Y FORMACIÓN EN LA ACADEMIA (1785-1794)

Desde sus orígenes fundacionales, en abril de 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ejerció un férreo control y supervisión sobre las obras públicas del país a través de los denominados «arquitectos de provincias»¹; profesionales formados y amparados por la institución que desarrollaban su trabajo bajo los dictámenes de las disposiciones académicas².

La creación de la Comisión de Arquitectura en el seno de la Academia por el Real Decreto de Carlos III del 22 de marzo del año 1786, afianzó en mayor medida la inspección y vigilancia de cuantos proyectos se llevaban a cabo en España³. En consecuencia, el aumento de su poder fiscalizador hizo que se rechazasen todos aquellos diseños realizados por los maestros gremiales y que se vigilasen y censurasen algunos de los expedientes y diseños de obras públicas, civiles y religiosas, presentados por los propios académicos de provincias.

La gran mayoría de ellos eran arquitectos y maestros de obras aprobados por la institución madrileña, que gozaban de su beneplácito y a los que se les encomendaba la supervisión de todas aquellas obras erigidas en su provincia y zonas limítrofes que no contasen con su consentimiento.

En la ciudad y provincia de León, el maestro que gozó del apoyo y confianza de la Academia fue Fernando Manuel Sánchez Pertejo⁴. Hijo de Manuel Sánchez y de Marta

- 1 La publicación del Real Decreto del 23 de noviembre del año 1777, por el que el Consejo de Castilla se veía obligado a ceder sus competencias en el campo de la arquitectura a la Real Academia, constituye el punto de partida de este nuevo rumbo. Para un mayor conocimiento de la institución, consúltese la obra de Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- 2 En relación a los arquitectos de provincias y a la Comisión de Arquitectura como instrumento político administrativo de la Academia, véase: José Enrique GARCÍA MELERO, «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991), págs. 283-348; José Enrique GARCÍA MELERO, «El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 10 (1996), págs. 75-98; José Enrique GARCÍA MELERO, «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 10 (1997), págs. 203-205; José Enrique GARCÍA MELERO, «Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 11 (1998), págs. 293-297.
- 3 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante AASF). Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 9r-10r. Madrid, 2 de abril de 1786.
- 4 La generación de arquitectos leoneses en la Academia dio comienzo con la figura de Diego de Ochoa, alumno de Juan de Villanueva, y la del maestro de obras Francisco de Ribas, dando paso a una segunda generación a la que pertenece el propio Sánchez Pertejo.
Son muy escasos los estudios realizados hasta el momento sobre este maestro leonés, si bien caben citarse los siguientes: Demetrio DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León. Monografía*, Madrid: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1895, II, pág. 184; Máximo CAYÓN WALDALISO, «Sánchez Pertejo», *Diario de León*, (10-3-1987), pág. 36; Vicente FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, *Diego de Ochoa. Arquitecto y académico de mérito de San Fernando (1742-1805)*, León: Ayuntamiento de Ponferrada, 2000, págs. 78-80; Emilio MORÁIS VALLEJO, «El Castillo de León. Breve historia de un valor patrimonial», *De Arte*, 4 (2005), págs.

Pertejo, nació el 30 de mayo de 1765 y fue bautizado con diez días de vida en la iglesia de San Juan de Renueva de la ciudad de León, actuando como padrinos sus tíos, Manuel Pertejo y Vicenta de Robles⁵.

Casado en primeras nupcias en el año 1796 con Vicenta Ibáñez Díez Roldán, de cuya unión nacieron cinco hijos, constituye el eje de una saga de arquitectos que sucumbirán a los dictámenes academicistas del periodo decimonónico. Como el caso de su hijo, Perfecto Sánchez Ibáñez, fiel continuador de algunas de las obras de su padre, quien, siguiendo su estela, con 25 años obtiene el título de «maestro arquitecto» por la Academia⁶, donde acabará ingresando en 1868⁷; y de su nieto, Isidoro Sánchez Puelles, que igualmente llegará a ser académico en el año 1880⁸.

Su formación tuvo lugar como entusiasta de la arquitectura desde una edad muy temprana, obteniendo de la Sociedad Económica de Amigos del País de su ciudad natal una asignación de tres reales diarios y una recomendación para asistir al estudio del maestro Ventura Rodríguez⁹. Será a partir del fallecimiento de este, en agosto de 1785, cuando en calidad de pensionado acuda al taller de su sobrino, Manuel Martín Rodríguez, compaginando su afición con los estudios de matemáticas en el colegio imperial de Madrid¹⁰.

De sus primeros pasos, entre los años 1786 y 1790, se conservan en la Academia una veintena de dibujos proyectuales de inspiración clasicista en papel verjurado, realizados a lavis, mediante el delineado a tinta negra en aguadas grises y de colores.

La gran mayoría de ellos fueron hechos con motivo de las ayudas de costas o premios mensuales obtenidos por un aventajado Pertejo¹¹, y aluden a alzados de elementos ar-

151-154; Emilio MORÁIS VALLEJO, «El atrio de la Catedral de León. Edificación, polémica y reclamaciones de una obra singular de finales del siglo XVIII», *De Arte*, 7 (2008), pág. 175.

5 Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL). Libro de bautizados de la iglesia de San Juan de Renueva (1670-1782), leg. 1438, fols. 140r-140v. León, 9 de junio de 1765.

6 AASF. Leg. 1-30-3-1, fols. 8v-9r. Madrid, 13 de enero de 1829.

7 AASF. Leg. 1-53-1, s. f. Madrid, 17 de febrero de 1868.

8 AASF. Leg. 1-53-8, s. f. Madrid, 21 de junio de 1880.

9 La presencia de Ventura Rodríguez en estos momentos en la ciudad de León tiene lugar con motivo de la elaboración de un proyecto para el hospital de San Antonio Abad, fechado el 20 de septiembre de 1783. María Jesús DEL OLMO y Natividad SÁNCHEZ ESTEBAN, «Dibujos traspapelados de Ventura Rodríguez», en Fernando Chueca Goitia, et al., *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, págs. 130-131.

Sobre la trayectoria de los discípulos de Ventura Rodríguez, consúltese: Carlos SAMBRICIO, «Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez», en Fernando Chueca Goitia, et al., *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, págs. 244-304.

10 Los comienzos de Martín Rodríguez tuvieron lugar como ayudante de su tío en el trazado y diseño de diversas obras, llegando a convertirse en académico de mérito en el año 1776. Director de arquitectura de la Academia, fue condecorado con el título de arquitecto de Cámara de su Majestad en el año 1793 y entre sus numerosos alumnos se incluyen a arquitectos de la talla de Juan Antonio Cuervo, Silvestre Pérez y el propio Sánchez Pertejo, a los que mantuvo y enseñó en su propia casa. C. SAMBRICIO, «Datos sobre los discípulos», págs. 272-279; Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «El arquitecto Manuel Rodríguez, discípulo de Ventura Rodríguez», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 71 (1990), págs. 411-479.

11 Las ayudas de costas surgieron en 1768 a modo de ayuda, para aquellos estudiantes que demostrando una gran valía no podían costearse sus estudios en la Academia y perduraron hasta su última convoca-



Fig. 1. Capitel y cornisamento en grande, del Pórtico de la Rotonda. Madrid, 2 de octubre de 1786. MASF. A-5552.



Fig. 2. Capitel y basa según Palladio. Madrid, 1 de diciembre de 1786. MASF. A-5554.

quitectónicos como el capitel y entablamento del pórtico de la Villa Capra palladiana, conocida como «la Rotonda» [Fig. 1]¹², junto a los modelos del capitel y el entablamento corintio según el *Tratado de arquitectura* de Andrea Palladio [Fig. 2]¹³.

Otros modelos son los dibujos de planta y alzado de un pórtico clasicista, centrados en el estudio de un intercolumnio de orden dórico y corte del mismo¹⁴, según el capítulo 19 del libro VI de *La idea de la arquitectura universal* del arquitecto Vincenzo Scamozzi, publicado en Venecia en 1615¹⁵; los de planta y sección de un patio circular de apego al mismo orden¹⁶, y los de la planta y corte interior del «Panteón de Agripa» tomados de la obra de Antoine Desgodetz *Los edificios antiguos de Roma*, cuya edición prínceps fue impresa en París en el año 1682¹⁷ [Fig. 3].

toria en el año 1792. Silvia ARBAIZA BLANCO-SOLER y Carmen HERAS CASAS, «Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92 y 93 (2001), pág. 86.

12 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante MASF). A-5552.

13 MASF. A-5554 y MASF. A-5555. Para un mayor acercamiento a los dibujos palladianos y su influencia en España: María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, ed., *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio traducidos por Juan del Ribero Rada*, León: Universidad, 2003, págs. 15-36.

14 MASF. A-4984 y MASF. A-5559.

15 Muy probablemente la edición manejada por Pertejo fuera la del año 1694, que se custodia en la Biblioteca de la Real Academia bajo la signatura B-1632 o la edición francesa del año 1710 siglada como C-57. Fernando MARÍAS FRANCO y José María RIELLO VELASCO, «La fortuna de Vincenzo Scamozzi en España», *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 27 (2015), pág. 134.

16 MASF. A-4985 y MASF. A-4986.

17 MASF. A-4952 y MASF. A-4953.

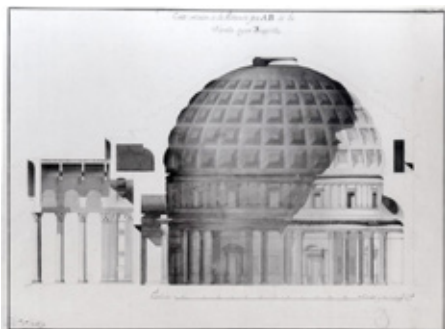


Fig. 3. Corte interior de la Rotunda por AB de la planta según Desgodetz. Madrid, 1 de diciembre de 1787. MASF. A-4953.



Fig. 4. Fachada principal de una puerta de entrada para esta corte, en lugar de la de Atocha. Madrid, 1787. MASF. A-3449.

Un ejemplo de un boceto experimental es el proyecto en planta y alzado de la «puerta de Atocha», un diseño de planta circular con un pequeño pórtico de entrada, ornado con esculturas alegóricas y heroicas. Su enclave privilegiado, junto a su monumentalidad y magnificencia, hacen de ella un claro símbolo de ostentación del Madrid Borbónico [Fig. 4]¹⁸. Una tipología que Pertejo repetirá, aunque modificando la planta, en el modelo de base real de «puerta principal para una ciudad por el estilo antiguo» inspirado en la recién inaugurada Puerta de Alcalá de Sabatini [Fig. 5]¹⁹.

Otros de los dibujos se centran en dos estudios de la fachada, sección y plantas de una «casa para un magistrado»; modelo de edificio clasicista de índole palaciega y planta cuadrangular, en torno a una gran patio o jardín central [Fig. 6]²⁰.

Uno de los hechos más relevantes de su formación académica, tuvo lugar recién cumplidos los 22 años, cuando el 8 de julio de 1787 se presentó al concurso general convocado trianualmente por la Academia, obteniendo el primer premio de arquitectura de segunda clase²¹, otorgándose el primero de la primera clase al madrileño Antonio López Aguado y el de la tercera al jiennense Joaquín Hermoso²².

El motivo a representar era la portada de un palacio y Pertejo no dudó en diseñar un modelo clasicista de inspiración serliana, en el que un gran vano de medio punto quedaba enmarcado por dos vanos adintelados entre cuatro columnas gigantes de orden dórico y un friso de triglifos con dentellones y metopas lisas.

En el mes de marzo de 1790 obtuvo una ayuda de 150 reales en la materia de perspectiva para la realización de «un pedestal sobre gradas en una plaza para colocar una estatua

18 MASF. A-3448 y MASF. A-3449.

19 MASF. A-3450 y MASF. A-4991.

20 MASF. A-1376 y MASF. A-1377.

21 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 49v-51r. Madrid, 8 de julio de 1787.

22 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 51v-53r. Madrid, 14 de julio de 1787.



Fig. 5. Planta y alzado de una puerta principal para una ciudad, por el estilo Antiguo. Madrid, 8 de febrero de 1788. MASF. A-3450.

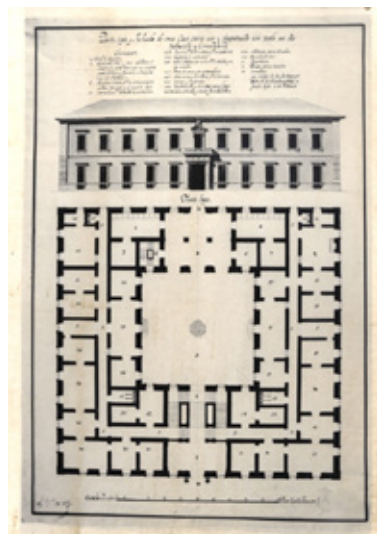


Fig. 6. Planta baja y fachada de una casa para un magistrado con toda su distribución y comodidades. Madrid, 11 de abril de 1788. MASF. A-1376.

equestre» [Fig. 7]²³. En julio de ese mismo año se presentó nuevamente al concurso general de la Academia, donde logró un único voto para el segundo premio de arquitectura de primera clase, consistente en el dibujo de «un altar aislado para una catedral con columnas y pilastras»; recayendo en el guipuzcoano José Agustín de Larramendi²⁴.

Su trayectoria en la praxis profesional de la arquitectura fuera de la Academia dio comienzo con la ejecución de diversos trabajos en la catedral de Toledo, como una serie de dibujos que hizo para el altar mayor de la capilla de Reyes Nuevos²⁵; espacio donde su maestro Ventura Rodríguez dirigió las obras de reforma interior en el año 1772 junto a la proyección de los cinco retablos colaterales finalizados cinco años más tarde²⁶. También para la seo toledana diseñó los dos retablos colaterales que a expensas del arcediano Ma-

23 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 120v-121r. Madrid, 7 de marzo de 1790. MASF. A-5396 bis.

24 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fol. 133v. Madrid, 15 de julio de 1790.

25 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791.

26 Mateo de Medina diseñó el retablo central de la capilla con un cuadro de la Descensión, obra del pintor Mariano Salvador Maella, autor de las escenas de los cinco colaterales. Fernando MARIAS FRANCO, «Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)», en Fernando Chueca Goitia, et al., *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, pág. 79; Ramón GONZÁLEZ RUIZ, dir. y coord., *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Burgos: Promecal, 2010, pág. 199.

tías de Robles se hicieron en la capilla de San Pedro en 1788²⁷. Finalmente, durante su estancia en Toledo y con arreglo a sus diseños, se hizo una portada principal de piedra en una de las fachadas del hospital Tavera²⁸.

En Madrid, asistió a la construcción del altar de estuco y retablo de San José en la iglesia de San Ginés, diseñado por el académico Pedro Arnal y realizado por el maestro Ramón Pascual Díez²⁹. Mientras que en la parroquial de San Justo y Pastor llevó a cabo los dibujos del altar mayor, con cuyos diseños, aprobados por la junta de comisión de la Academia, se le mandó dirigir³⁰.

Tras varios viajes por los reinos de Aragón y Cataluña, a finales del año 1791 se encontraba colaborando en calidad de deliniante y aparejador junto a Martín Rodríguez en la sede de la Real Audiencia de Cáceres, antiguo hospital de la Piedad, donde fue nombrado por el concejo para continuar las obras³¹.

Los primeros proyectos desarrollados por Pertejo en el seno de la Academia, contaban con un claro respeto al clasicismo como emblema del buen gusto, siendo contrarios a la decoración excesiva, y abanderados de otros valores como la economicidad y la utilidad de la obra.

Todos los datos alusivos a su formación en las ciudades de Toledo, Madrid y Cáceres, fueron expuestos por el propio arquitecto como garantía en un documento manuscrito y fechado el 3 de diciembre de 1791³², con el que se presentaba al grado de «académico de mérito» en la Academia³³. Una solicitud, al amparo de la Real Orden del 28 de febrero de

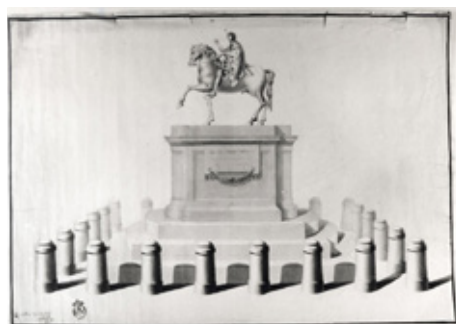


Fig. 7. Pedestal sobre gradas para escultura ecuestre. Madrid, 1790. MASF. A-5396 bis.

27 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791. R. GONZÁLEZ RUIZ, dir. y coord., *La Catedral Primada de Toledo*, pág. 320.

28 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791.

29 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791. María Belén BASANTA REYES, *La parroquia de San Ginés de Madrid*, Madrid: Seminario de Arte Marqués de Lozoya - Fundación Universitaria Española, 2000, págs. 165-166.

30 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791. En relación a la iglesia de los Santos Justo y Pastor, sede de la primitiva iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas de Madrid, véase: PEDRO DE A. SUÁREZ Y MUÑANO, *Historia de la sagrada imagen de Nuestra Señora la Real de las Maravillas*, 2ª ed. Lérida: Imprenta de Carruez, 1874; LETICIA VERDU BERGANZA, *La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (S. XVIII)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2002, I, págs. 505-520.

31 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791. Las dependencias, cárcel y archivo de la Real Audiencia de Cáceres, fueron proyectadas por Martín Rodríguez en el verano del año 1790 y ejecutadas bajo la dirección de Sánchez Pertejo. I. CADIÑANOS BARDECI, «El arquitecto Manuel Rodríguez», págs. 448-449.

32 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 3 de diciembre de 1791.

33 Según los Estatutos de la Academia de 1757, entre sus competencias se encontraban las de idear y dirigir todo tipo de fábricas, tasarlas y medirlas, sin necesidad de título o licencia de ningún tribunal. S. ARBAIZA BLANCO-SOLER y C. HERAS CASAS, «Inventario de los dibujos arquitectónicos», pág. 82.

1787, por la que los arquitectos y maestros de obras que quisieran ejercer sus profesiones, debían superar un riguroso examen en la Academia de San Fernando o en la Academia de San Carlos de Valencia³⁴.

La obtención del título pasaba por el desarrollo de un ejercicio de «repente» y otro de «pensado», cuya superación conllevaba la distinción del máximo galardón otorgado por la Academia a los profesionales de las Tres Artes, avalado por un memorial acompañado del informe facultativo, otro de buena conducta y el certificado de prácticas firmado por un arquitecto³⁵. Un procedimiento dilatado en el tiempo que dio comienzo con la realización de la primera prueba y el encargo del proyecto por la Academia en la junta ordinaria del 18 de diciembre de 1791, en la que se aprobó como propuesta la realización de un proyecto de «colegio para capacidad de cincuenta colegiales con universidad»³⁶.

El expediente del joven Pertejo venía acompañado por la recomendación de su propio maestro, quien daba fe de la veracidad de su memorial³⁷, junto a una carta de D. Manuel Díez de Robles, secretario de la recién fundada Sociedad Patriótica de Amigos del País de León³⁸, quien escribía a la Academia actuando como garantía del propio arquitecto, argumentando su gran valía ante la urgente necesidad de introducir el «buen gusto» en la ciudad³⁹.

La contestación del secretario no se hizo esperar y el 6 de febrero del año siguiente de 1792 se recibe en la sede de la Sociedad en León una carta de la Academia en la que dejaba de manifiesto su predisposición hacia la superación del examen por parte del maestro leonés⁴⁰.

Si bien no será hasta dos años más tarde, el 2 de febrero de 1794, cuando Sánchez Pertejo de por concluido su proyecto y «pide se le señale día para su examen» fijándose el jueves día 6 del corriente a las 9 de la mañana⁴¹. Ese mismo día se presentó para obtener el grado ante la junta extraordinaria de directores de arquitectura⁴², formada por los profesores Pedro Arnal, su mentor Manuel Martínez Rodríguez, Francisco Sánchez, Guillermo Casanova e Isidoro Bosarte en calidad de secretario, dictaminando el tribunal «no hallar en él la extensión de conocimientos y ciencia necesaria en el arte para el grado superior que tiene que dar la Academia, que es el de académico de mérito; pero que para el grado de arquitecto le hallaban suficiente: por lo que convinieron todos en que se le po-

34 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 39v-40r. Madrid, 1 de abril de 1787.

35 S. ARBAIZA BLANCO-SOLER y C. HERAS CASAS, «Inventario de los dibujos arquitectónicos», págs. 83-84.

36 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 18 de diciembre de 1791.

Sobre los exámenes de los profesionales de la arquitectura en la Academia, véase: José Enrique GARCÍA MELERO, «El debate académico sobre los exámenes para las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1783)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (1993), págs. 325-378.

37 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 10 de diciembre de 1791.

38 Óscar GONZÁLEZ GARCÍA, «De las sociedades económicas de amigos del país a las sociedades patrióticas: León 1781-1823», *Estudios Humanísticos. Historia*, 5 (2006), págs. 239-261.

39 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. León, 29 de diciembre de 1791.

40 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 6 de febrero de 1792.

41 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 2 de febrero de 1794; AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fol. 281v. Madrid, 2 de febrero de 1794.

42 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 6 de febrero de 1794.

día expedir este título si la Academia lo juzgaba conveniente»⁴³.

El resultado era el de una prueba de repente de baja calidad, a modo de croquis, de la planta rectangular del colegio, cuyo eje central estaba presidido por una monumental iglesia cubierta con cúpula, en torno a cuatro patios porticados donde se ubicaban las dependencias de la institución educativa y una prominente fachada retranqueada de tres cuerpos⁴⁴. La prueba de pensado, sin embargo, fruto de una labor minuciosa y pausada durante meses en su estudio, dejaba entrever la madurez adquirida por un maestro especializado en el arte de la arquitectura que había asimilado los cánones del nuevo clasicismo [Fig. 8]⁴⁵.

Finalmente, el 21 de febrero, en un intento de aplacar los dictámenes del tribunal sobre una decisión ya tomada, Sánchez Pertejo escribe a la Academia implorando «que por un afecto de conmiseración y en atención a los méritos que deja expuestos se digne concederle la gracia de despacharle el título de académico de mérito»⁴⁶.

En la junta ordinaria del 2 de marzo se ratificó su nombramiento, inscribiéndole en el catálogo de las obras de profesores de arquitectura aprobados como maestros arquitectos⁴⁷, e indicándole que «quando acabe con las obras que está haciendo en Cáceres⁴⁸, o dentro de un año, se presente a nuevo examen (de arquitecto de mérito) executando una prueba de repente sobre asunto mandado expresamente por quedarle aprobada ahora la de pensado»⁴⁹. Sin embargo, este hecho nunca se produjo, al no figurar rastro alguno en las actas de la Academia.

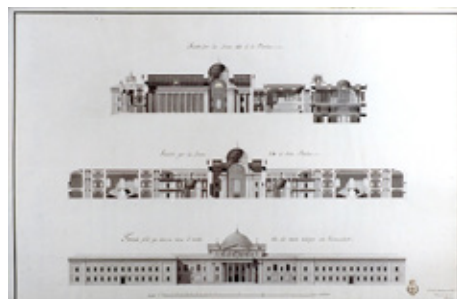


Fig. 8. Alzado de la fachada principal que debería mirar a mediodía y secciones de las líneas A B y C D de las plantas del colegio con universidad. Madrid, 1794. MASF. A-597.

43 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 6 de febrero de 1794.

44 MASF. A-594. Planta del colegio con universidad. Madrid, 18 de diciembre de 1791.

45 MASF. A-595. Planta baja del colegio con universidad. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1794; MASF. A-596. Planta principal del colegio con universidad. Madrid, 1794; MASF. A-597. Alzado de la fachada principal que debería mirar a mediodía y secciones de las líneas A B y C D de las plantas del colegio con universidad. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1794.

Proyectos de esta índole encontramos en el conqueño Silvestre Bonilla, quien el 20 de febrero de 1803 presenta una prueba de pensado en la Academia para «un edificio incombustible destinado a colegio o universidad para 60 colegiales» con la que es aprobado maestro arquitecto en la junta ordinaria del 3 de abril de 1803. MASF. A-598 y A-599. Madrid, 20 de febrero de 1803.

46 AASF. Leg. 2-7-1, s. f. Madrid, 21 de febrero de 1794.

47 AASF. Libro 3/155. Catálogo de las obras de profesores de arquitectura aprobados de maestros arquitectos (1793-1855), fol. 3r. Madrid, 2 de marzo de 1794.

48 En la junta del 13 de abril de 1793 consta que Pertejo realizó un segundo reconocimiento de la reedificación de la iglesia cacereña de Miajadas. AASF. Libro 3/139. Juntas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), fol. 219v. Madrid, 13 de abril de 1793.

49 AASF. Libro 3/85. Juntas Generales (1786-1794), fols. 283r y 283v. Madrid, 2 de marzo de 1794.

SÁNCHEZ PERTEJO: TRAYECTORIA DE UN ARQUITECTO DE PROVINCIAS EN LEÓN (1794-1840)

En el mes de abril de 1794 Pertejo regresa a León, donde sus contactos con el cabildo catedralicio y con las obras de reparación del templo le facultan «en prueba de hallarse examinado arquitecto por la Academia de Nobles Artes de San Fernando» para ser nombrado en abril de 1794 maestro de obras de la catedral⁵⁰, con un salario anual de 400 ducados⁵¹. Una tarea que compaginará desde finales del mismo año con la de arquitecto municipal⁵², labor por la que cobraba idéntica cantidad de dinero desde el momento en que tomó posesión el 11 de febrero de 1795 y a la que se dedicó durante más de tres décadas⁵³, conservándose testimonios documentales de numerosos informes, contratos, tasaciones, condiciones y dibujos de estudios de alumbrado y empedrado de calles, ampliaciones, construcciones de casas y transformaciones de nuevos edificios civiles en la plaza mayor⁵⁴, el paseo del rastro⁵⁵ o el castillo de la ciudad⁵⁶; y de otros muchos religiosos, como las reformas de las dependencias, capilla y sacristía de los Escolapios (1797)⁵⁷ o la continuación de la obra de la capilla de Santa Nonia (1800)⁵⁸.

La supresión de la categoría de «maestro de obras» en favor de la titulación de «maestro arquitecto», creada al amparo de la Real Orden de 18 de septiembre de 1796⁵⁹, le

- 50 Una relación con el templo catedralicio que debió comenzar allá por el año 1788 con el dibujo de las ortografías de las fachadas principal, norte y sur, testero y corte longitudinal de la pulchra leonina. D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, pág. 36.
- 51 Archivo de la Catedral de León (ACL). Actas capitulares, caja 444, doc. 10.048, fols. 163v-166r. E. MORÁIS VALLEJO, «El atrio de la Catedral de León», pág. 180.
- 52 Puesto que desempeñará junto al de director de la escuela municipal de diseño. Archivo Municipal de León (AML). Caja 178, expediente 34. León, 9 de abril de 1794.
- 53 AASF. Libro 3/86. Juntas Generales (1795-1802), fol. 3r. Madrid, 4 de enero de 1795. «Leí una carta que desde León había escrito Don Fernando Sánchez Pertejo, poniendo en noticia de la Academia que aquella ciudad acababa de concederle, con aprobación del Consejo, la plaza de arquitecto de ella con la dotación de cuatrocientos ducados. La junta estimó la atención de Pertejo y me mandó que así se lo manifestase».
- 54 Entre el año 1805 y 1807 emprendió una transformación de servicio público en el edificio del mirador de la plaza mayor, debido a la instalación del Peso Real en sus dependencias. María del Mar FLÓREZ CRESPO, «La transformación del Mirador de la Plaza Mayor de León a principios del siglo XIX: la apertura de la puerta del Peso Merchán y la alteración de los balcones», *De Arte*, 6 (2007), págs. 221-238.
- 55 Archivo Histórico Provincial de León (AHPL). Protocolos Notariales de Félix González Mérida, signatura 1.410, caja 870, fols. 42r-50r. León, 21 de mayo de 1807.
- 56 E. MORÁIS VALLEJO, «El Castillo de León», págs. 135-160.
- 57 AHPL. Protocolos Notariales de Félix González Mérida, signatura 1.406, caja 866, fols. 316r-317r. León, 6 de mayo de 1799.
- 58 AHPL. Protocolos Notariales de José Tirso Díaz, signatura 1.565, caja 968, fols. 369r-372v. León, 17 de abril de 1800.
- 59 Los maestros arquitectos contaban entre sus competencias las de proyectar y dirigir toda clase de edificios, tanto públicos como privados, así como realizar las mediciones, tasaciones y reparaciones de los mismos. S. ARBAIZA BLANCO-SOLER y C. HERAS CASAS, «Inventario de los dibujos arquitectónicos», pág. 83.

facultaba sin ninguna limitación para desempeñar cualquier trabajo de índole fabril e ingenieril con entidades civiles y religiosas⁶⁰. En el caso de estas últimas, llevó a cabo labores de supervisión en la colegiata de San Isidoro y la propia catedral, donde se encargó entre otros proyectos del nuevo atrio enrejado para el exterior de la pulchra en 1794 así como del recalzo de los botareles del hastial sur en el año 1830⁶¹; mientras que para el obispado leonés diseñó como arquitecto diocesano numerosas iglesias parroquiales, muchas de ellas de cabecera recta y nave única, en localidades tan diversas como Matallana de Valmadrigal (1798), Potes (1806)⁶², Villalalter (1811), Mestajas (1815)⁶³, San Millán de los Caballeros (1817)⁶⁴, Valencia de don Juan (1818)⁶⁵, Santervás de Campos (1819)⁶⁶ o la ovetense de San Salvador del Valledor (1831)⁶⁷.

En julio de 1814 aparece por primera vez reconociendo las reformas acometidas en la iglesia de la Real Colegiata de San Isidoro por el arquitecto de la comunidad, con motivo del incendio producido tres años atrás por las tropas napoleónicas⁶⁸. Tras este hecho, el cabildo isidoriano recibió una notificación por parte de la Academia fechada el 24 de mayo de 1815 en la que se le recordaba que la real casa no había enviado los diseños de las obras que Miguel Pelayo Rodríguez estaba realizando⁶⁹. En la junta del 27 de abril de 1816 se lee un oficio del día 18 en el que Pertejo denuncia ante la Academia la desobediencia que se advierte en el cumplimiento de las reales órdenes y preceptos sobre construcción y reparación de los edificios públicos en las reformas que se están llevando a cabo en la propia colegiata y en el monasterio e iglesia de Sahagún de Campos⁷⁰.

Este tipo de labores de inspección eran muy comunes por parte de los arquitectos de provincias, quienes como únicos profesionales autorizados, velaban por el estricto cumplimiento de los cánones academicistas⁷¹. Unos postulados que la Comisión de Arquitectura defendía a la hora de supervisar los planos y dibujos de expedientes y diseños de obras

60 Otra muestra del férreo control llevado a cabo por la Academia a las obras públicas se materializó en una nueva Real Orden publicada el 11 de enero de 1808 por la que obligaba a la aprobación por la misma de todas aquellas obras realizadas con fondos municipales o provinciales.

61 E. MORÁIS VALLEJO, «El atrio de la Catedral de León», págs. 167-192; D. DE LOS RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, pág. 36.

62 Sobre la iglesia parroquial de Potes, consúltese: Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera y Consuelo Soldevilla Oria, *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander: Universidad de Cantabria, 2013, pág. 375-377.

63 AASF. Leg. 1-29-5-144, fols. 1r-1v. Madrid, 6 de mayo de 1815.

64 AASF. Leg. 1-29-5-179, fols. 2v-3r. Madrid, 14 de junio de 1817.

65 AASF. Leg. 1-29-5-194, fols. 4v-5r. Madrid, 5 de junio de 1818.

66 AASF. Leg. 1-29-5-213, fols. 1r-1v. Madrid, 3 de septiembre de 1819.

67 AASF. Leg. 1-30-3-27, fols. 2v-3r. Madrid, 7 de octubre de 1831. Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «Fondos documentales para la Historia del Arte en Asturias», *Liño*, 12 (2006), pág. 82.

68 Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro (en adelante ARCSI). Caja 74-1k. Libro de acuerdos capitulares (1792-1820), fol. 336v. León, 15 de julio de 1814.

69 ARCSI. Caja 74-1k. Libro de acuerdos capitulares (1792-1820), fol. 351v. León, 24 de mayo de 1815.

70 AASF. Leg. 1-29-5-166, fols. 3v-4v. Madrid, 4 de mayo de 1816.

71 Como maestro mayor de la ciudad, en el año 1816 Pertejo era socio profesor y miembro de la Junta de la Real Sociedad Económica de Amigos del País; protectora desde sus inicios a la hora de costearle

públicas, siendo bastante más permisiva con los arquitectos del gremio académico; como el caso del proyecto del matadero de ganado ovino y caprino, presentado «confidencialmente» por Sánchez Pertejo y aprobado en la junta del 1 de febrero de 1815⁷².

Ante la escasez de «maestros arquitectos» y la confirmación fehaciente por parte de la Academia de que los ayuntamientos seguían adjudicando sus obras a personal sin titulación oficial, se opta por restablecer la categoría de «maestro de obras» a través de la Real Orden del 28 de agosto de 1816 y del decreto del 11 de octubre de 1817.

El 17 de abril de 1819 Pertejo escribe de nuevo a la Academia, en calidad de ser el único profesor aprobado en la ciudad, porque los corregidores y alcaldes mayores se empeñan en que le acompañen a los reconocimientos y demás labores de la profesión los albañiles y canteros, dejando claro «que la ciudad contra lo prevenido en los estatutos de esta Real Academia; Reales Órdenes y Provisiones del Consejo, continua en el abuso de examinar y nombrar maestros alarifes y desea se le expida una orden por la Academia para poderse comportar sin que decaiga su opinión y el lustre de la noble arte que profesa»⁷³.

La réplica del consistorio de la ciudad tiene lugar el día 10 de julio, defendiéndose ante la Academia de las peticiones por parte de Sánchez Pertejo para que se le impida expedir títulos de maestros alarifes de albañilería, manifestando desde el ayuntamiento que jamás han examinado, aprobado ni expedido títulos a maestro alguno⁷⁴. Una constante que perduró en el tiempo hasta que en el año 1829 el Real Consejo se vio obligado a emitir una nueva circular con la que requerir a los ayuntamientos y gremios de albañilería que cesasen de autorizar a menos albañiles para dirigir, medir y tasar obras, y guardasen la debida atención a la Academia.

Una muestra más de la situación vivida en la provincia, se produce cuando el obispado de León da cuenta a la Academia de la escasez de arquitectos titulados que existen en su jurisdicción. En concreto, afirma que en los años precedentes no había en su diócesis más que un solo arquitecto titulado, por lo que «sus iglesias se arruinan con frecuencia, sus fábricas son muy pobres; que son muchos los templos arruinados y más los que amenazan ruina, y que por la escasez de arquitectos se dilatan demasiado los diseños y son más costosos que lo que pueden tolerar los caudales de las fábricas»⁷⁵.

La situación cambió a partir de la junta ordinaria del 11 de mayo del año 1817, cuando Jacinto García de la Torre obtiene el grado de «maestro arquitecto», con un proyecto de «un templo catedral dedicado a Dios Trino y Uno»⁷⁶; pasando a ser dos los arquitectos aprobados por la institución madrileña, encontrándose a partir de este momento el obis-

los estudios de arquitectura. Sociedad Económica de Amigos del País de León, *Estatutos para la Real Sociedad Económica de los Amigos del País de León*, León: Pablo Miñón, 1816, pág. 85.

72 AASF. Leg. 1-29-5-128, fol. 1v. Madrid, 4 de febrero de 1815.

73 AASF. Leg. 1-29-5-208, fols. 3r-4v. Madrid, 17 de abril de 1819.

74 AASF. Leg. 1-29-5-211, fols. 4v-6r. Madrid, 10 de julio de 1819.

75 AASF. Leg. 1-29-5-214, fols. 1v-2v. Madrid, 28 de noviembre de 1819.

76 AASF. Libro 3/87. Juntas Generales (1803-1818), fol. 637r. Madrid, 11 de mayo de 1817. MASF. A-4178, A-4179 y A-4180.

pado «bien servido y las obras se ejecutarán con acierto bajo la dirección y responsabilidad de aquellos»⁷⁷.

En el ámbito ingenieril fue designado director facultativo de puentes y calzadas de la Academia⁷⁸, siendo responsable de las obras de la carretera que comunicaba León con Asturias y del cauce de los ríos leoneses Porma y Bernesga. En concreto, a finales del año 1818, junto al citado García de la Torre, propuso a la comisión la regulación de las obras que debían ejecutarse para sujetar las aguas del río Porma, obligándolas a tomar su curso por el puente de Villarente y la barbacana del de San Marcos⁷⁹.

En cuanto al desempeño de la supervisión de puentes en la provincia de León, realizó trazas para algunos de ellos, como el caso del puente de Sahagún (1799), la construcción de nueva planta del puente de Cariseda (1794)⁸⁰, Vega de Gordón (1823-1825)⁸¹, Torral de Merayo (1826), la Sota de Valderrueda (1830)⁸² o la reedificación del Puente de Domingo Flórez (1828-1829)⁸³, junto a reparaciones de los puentes de Villarente y San Marcos en la propia ciudad (1826)⁸⁴, Pedrosa del Rey (1829)⁸⁵ o Boeza en Ponferrada (1830)⁸⁶ y propuestas de construcción de otros nuevos como el puente de Mercadillo en Sorriba del Esla (1829)⁸⁷ o el puente del Paso Honroso en la localidad de Hospital de Órbigo (1832)⁸⁸.

Preocupado por la arquitectura carcelaria, realizó dos diseños para la cárcel de corona en Astorga (1815)⁸⁹ y para la nueva cárcel de Bembibre, siendo aprobados estos últimos por la Academia en diciembre de 1828⁹⁰. Proyectos todos ellos que eran enviados a la Academia por Pertejo como arquitecto de la provincia y que una vez revisados por la co-

77 AASF. Leg. 1-29-5-214, fols. 1v-2v. Madrid, 28 de noviembre de 1819.

78 Para el estudio de las obras públicas y la Comisión de Arquitectura de la Academia, consúltese: José Enrique GARCÍA MELERO, «Los puentes y la Comisión de Arquitectura (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 9 (1996), págs. 189-217.

79 AASF. Leg. 1-29-5-200, fols. 1r-1v. Madrid, 13 de noviembre de 1818.

80 AHPL. Protocolos Notariales de Francisco Javier Molina, signatura 2.480, caja 10.503, fols. 243r-244v. Astorga, 9 de octubre de 1794.

81 AASF. Leg. 2-9-1, s. f. León, 27 de diciembre de 1828. Del puente de Vega de Gordón se conserva en la localidad una inscripción que verifica su dirección: «(EXE)RCITOR FACULTATIBO EL ARQTO DN FERNANDO (SA)NCHEZ (PE)RTEJO».

82 AASF. Leg. 1-30-3-14, fols. 1v-2r. Madrid, 22 de abril de 1830.

83 AASF. Leg. 1-30-3-1, fols. 1v-2r. Madrid, 13 de enero de 1829.

84 AASF. Leg. 31-10/2, s. f. Informes sobre puentes. Expedientes de 1826 de los puentes de Villarente y San Marcos en León.

85 AASF. Leg. 1-30-3-1, fol. 2r. Madrid, 13 de enero de 1829.

86 AASF. Leg. 1-30-3-13, fols. 1r-1v. Madrid, 13 de marzo de 1830.

87 AASF. Leg. 1-30-3-7, fols. 4v-5r. Madrid, 19 de agosto de 1829.

88 AASF. Leg. 1-30-3-31, fols. 2v-3r. Madrid, 24 de febrero de 1832.

AASF. Leg. 31-10/2, s. f. Informes sobre puentes. Expediente de 1832 de la construcción de un puente en Hospital de Órbigo en León.

89 AASF. Leg. 1-29-5-157, fols. 2v-3r. Madrid, 6 de noviembre de 1815.

90 José Enrique GARCÍA MELERO, «Las cárceles españolas de la Ilustración y su censura en la Academia (1777-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 8 (1995), pág. 269.

misión, eran devueltos a su respectivo autor o lugar de origen, despachándose sin ningún coste para el interesado y sin mayor demora que la del tiempo necesario para su revisión.

Durante su última etapa como arquitecto municipal y catedralicio, colaboró paralelamente con el arquitecto Miguel Echano, realizando obras menores de canalizaciones y fuentes⁹¹, como las que llevó a cabo en la ciudad de Palencia en el año 1832⁹².

Tras el fallecimiento de su primera mujer, contrajo matrimonio con Serafina Labat y Abreu, con quien convive hasta su muerte⁹³, llegando a convertirse en un acaudalado terrateniente de la ciudad, debido en gran medida a sus múltiples encargos. Granjeó en vida una enorme fortuna, compuesta por un total de 13 inmuebles, tasados en 184.160 reales y un patrimonio familiar compuesto por numerosas tierras y múltiples enseres, valorado en 580.841 reales; tal y como se desprende de su inventario de bienes, en el que junto a una gran biblioteca personal con textos e ilustraciones de Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio, San Nicolás, Desgodetz, Losada y Bails, se incluye la medalla de oro de tres onzas obtenida en el primer premio de arquitectura de segunda clase de la Academia⁹⁴.

91 Pertejo contaba con amplia experiencia en el proyecto de fuentes en la ciudad de León ya que en el año 1801 había llevado a cabo la renovación de la fuente de dos caños, ubicada en la calle de la Plegaria, junto a la iglesia de San Martín y en cuya cartela reza: «REINANDO CARLOS IV SE RENOVÓ POR LA JUNTA DE FUENTES EL AÑO 1801».

92 AASF. Leg. 1-30-3-37, fol. 2r. Madrid, 14 de septiembre de 1832.

93 Tras su fallecimiento el 17 de septiembre de 1840, fue enterrado en el cementerio municipal de la ciudad de León. AHDL. Libro de difuntos de la iglesia de San Juan de Regla (1802-1868), leg. 2078, fol. 184.

94 AHPL. Protocolos Notariales de Félix de las Vallinas, signatura 1.943, caja 1.135, fols. 28r-124v. León, 25 de noviembre de 1840.

JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ Y EL ANTEPROYECTO PARA LA ACADEMIA DE SAN HERMENEGILDO DE LIMA (1812)

ANTONIO HOLGUERA CABRERA

RESUMEN

El conocimiento de los principios técnicos y los métodos de enseñanza en los que se fundamenta la obra de arte resulta una valiosa rama de estudio para entender el desarrollo de los estilos artísticos en un centro determinado. Partiendo de esta premisa, se da a conocer un anteproyecto, presentado por José Luis Munárriz (1752-1830) para fundar una academia en Lima durante el siglo XIX, bajo el patrocinio de San Hermenegildo.

PALABRAS CLAVE

Anteproyecto; José Luis Munárriz; Academia; Lima; siglo XIX.

ABSTRACT

Knowledge of the technical principles and teaching methods in which the work of art is based is a valuable field of study to understand the development of the artistic styles in a definite place. On the basis of this idea, a draft presented by José Luis Munárriz (1752-1830) to establish an academy in Lima during the nineteenth century, under the patronage of San Hermenegildo, is revealed.

KEYWORDS

Draft; José Luis Munárriz; Academy; Lima; XIX century.

El reinado de la dinastía borbónica, acontecido una vez concluida la Guerra de Sucesión (1701-1713), produjo la sustitución de la Casa de Austria en el poder y cambios destacados en todos los órdenes de la vida dentro del territorio hispánico, especialmente señalados bajo el reinado de Carlos III (1759-1788), responsable de decisiones que modernizaron sus dominios como la introducción del libre comercio o la creación de las Sociedades de Amigos del País. En el caso hispanoamericano se asiste una apertura progresiva hacia el exterior y una incorporación a la dinámica del progreso que alcanzará su cénit tras la Independencia¹.

Las nuevas formas del siglo XVIII europeo tuvieron su reflejo en una serie de prácticas, dentro del marco de la Ilustración, cuyo principal objetivo era obtener la felicidad plena en las sociedades, empleando la luz ofrecida por el cultivo de la razón. De la aplicación de los resultados de las ciencias naturales provendría el progreso social porque permitía, en última instancia, el conocimiento de la propia realidad. Este hecho sería decisivo para difundir desde la prensa escrita el valor de lo autóctono en el contexto del criollismo².

Lima recibió el impacto de las reformas borbónicas e inauguró una etapa de transición marcada por los intentos de la metrópoli de recuperar la grandeza del Imperio en el Nuevo Mundo. En el ámbito económico la Ciudad de los Reyes perdió la hegemonía del mercado de la plata y dejó de ser el principal centro distribuidor, debido al contrabando desarrollado por los navíos de registro. El encarecimiento de los productos de primera necesidad, el aumento de la presión tributaria, la inseguridad y el desmembramiento del Perú desataron una fuerte actitud crítica contra el despotismo ilustrado y sus representantes que supuso, especialmente a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la consolidación de las teorías liberales y enciclopedistas³.

El catastrófico terremoto de 1746 fue el punto de partida de esta renovación porque impulsó la fundación de centros de actividad científica y cultural. El sismo, acontecido bajo el mandato de José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda (1745-1761), está en el origen de la modernización urbanística de Lima siguiendo las novedades estilísticas procedentes de la corte de Madrid. A los aportes del Rococó francés, siguieron las ideas estéticas del Neoclasicismo, aquellas con las que mejor se identificaba el pensamiento oficial ilustrado y que fueron escasamente difundidas en las regiones del altiplano peruano, hecho que generó un conjunto de respuestas propias con las que se inició el ocaso de las

- 1 El interés por la labor de Carlos III durante su reinado ha motivado la existencia de una nutrida bibliografía, producto en algunos casos de importantes exposiciones y congresos. Entre los estudios más notables conviene señalar: Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid: Alianza, 1990. En él se encontrará toda la bibliografía de referencia.
- 2 Como fue el caso del Mercurio Peruano, periódico bisemanal publicado en Lima desde 1791 a 1795. Jean-Pierre CLÉMENT, *El Mercurio Peruano, 1790-1795*, Frankfurt: Iberoamericana, 1997-1998, vol. I y II; José Agustín DE LA PUENTE CÁNDAMO, «La idea del Perú en el Mercurio Peruano y en la Revista de Lima», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 20 (1993), págs. 45-50 y Armando NIETO VÉLEZ, «Ideología de la Ilustración en el Mercurio Peruano», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 20 (1993), págs. 29-32.
- 3 Sobre las causas, desarrollo y consecuencias de las reformas borbónicas puede consultarse: María Ángeles EUGENIO MARTÍNEZ, *La ilustración en América (siglo XVIII): pelucas y casacas en los trópicos*, Madrid: Anaya, 1988 y Edberto Óscar ACEVEDO, *Ilustración y liberalismo en Hispanoamérica*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2010. No hay que olvidar el clásico estudio: Rubén VARGAS UGARTE, *Historia del Perú*, Buenos Aires: Lib. Studium, S.A., 1956-1957, vol. III y IV.

tradiciones artísticas virreinales. Fue el presbítero Matías Maestro (1776-1865), alabado en textos de la época como escritor, arquitecto, diseñador de ornamentos y pintor, el árbitro indiscutido del buen gusto, liderando a numerosos artífices que transformaron la fisonomía de la ciudad a costa de la destrucción de varios retablos barrocos⁴. El movimiento telúrico debió despertar el interés de las élites en la apertura de instituciones que siguieran el modelo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1752). En Lima, como tendremos ocasión de señalar, varios fueron los intentos de dotar a la ciudad de un organismo de esas características.

El conocimiento de la enseñanza de los fundamentos del arte y los métodos de adquisición de sus principios técnicos es una cuestión primordial para comprender el desarrollo de los estilos artísticos. En este caso me centraré en el anteproyecto presentado en 1812 por José Luis Munárriz (1752-1830), escritor, traductor, crítico literario y secretario de San Fernando, para fundar una Real Academia de Bellas Artes dedicada a San Hermenegildo que no acabó concretándose por la inestabilidad política y los focos de insurgencia en América del Sur. El examen de dicho documento quiere servir de apoyo a los trabajos dedicados en los últimos años a construir un discurso sistematizado que ponga en valor tanto la evolución de la pintura limeña como la labor desarrollada por sus artífices en el que fue un fecundo centro artístico por su doble condición de capital del Virreinato del Perú y de sede cortesana⁵.

-
- 4 Matías Maestro se formó como dibujante en Vitoria, iniciándose en el arte bajo la influencia de las escuelas promovidas por el círculo ilustrado de la Sociedad de Amigos del País en la década de 1770, año en el que pudo entrar en contacto con Justo Antonio Olaguibel (1752-1818), introductor de la arquitectura neoclásica en el País Vasco. En 1780 se encuentra en Cádiz y cinco años después en Lima. Allí se ordenaría presbítero en 1792 y debido a su amistad con el arzobispo González de la Reguera empezó a colaborar con las obras de reformas impulsadas por el gobierno eclesiástico. Luis Eduardo WUFFARDEN, «Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825», en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, págs. 365-401. Estos datos aparecen recogidos en la pág. 380. Sobre el Neoclasicismo en Lima: Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Academia y academicismos en Lima decimonónica», *Tiempos de América*, 11, (2004), págs. 77-90 y Ricardo KUSUNOKI RODRÍGUEZ, «De Ruíz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 1, (2006), págs. 107-120.
- 5 En primer lugar habría que señalar las publicaciones de Francisco Stastny, recientemente recogidas en un volumen, y a la espera de un segundo que reúna sus aportaciones sobre la evolución de la pintura limeña: Francisco STASTNY MOSBERG, *Estudios de arte colonial*, Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, vol. I. El intento de sistematizar la evolución de la pintura limeña aparece recogido en: AA.VV., *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima: BCP, 1989; Celso PASTOR DE LA TORRE, *Perú, fe y arte en el virreinato*, Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 1999; AA.VV., *Perú indígena y Virreinal*, Madrid: SEACEX, 2004 y AA.VV., *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, ed. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, Madrid: El Viso, 2014. Finalmente convendría mencionar los estudios clásicos: Rubén VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco, 1947-1955, vol. I y II y Emilio HARTH TERRÉ y Alberto MÁRQUEZ ABANTO, «Pintura y pintores en Lima virreinal», *Revista del ANP*, t. 28, entregas 1 y 2 (1963), págs. 104-218.

EL GREMIO DE PINTORES DE LIMA Y LOS PRIMEROS INTENTOS DE FUNDAR LA ACADEMIA

En lo concerniente a la formación del individuo en las artes plásticas hay que señalar que el sistema de transferencia de ideas se hacía a través del gremio, institución que procedía del medievo, y que pasó a los centros urbanos de América. Nacieron por orden de los poderes municipales con el propósito de organizar la producción, controlar la formación, asegurar la calidad y proteger socialmente la labor del artesano. En Lima el primer gremio nació en 1549 y reunía a los carpinteros que buscaban reglamentar las condiciones del ejercicio profesional. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para que Juan de Illescas y Bartolomé Sánchez (1492-?) decidan promulgar las ordenanzas del primer gremio de pintores de la ciudad (1577)⁶.

La organización gremial se consolidó en el siglo XVII coincidiendo con una época de mayor estabilidad y de crecimiento de las ciudades, condiciones indispensables para el desarrollo de labores artísticas. La enseñanza que se transmitía era de carácter eminentemente práctico y estaba destinada a la creación de profesionales autónomos que actuarían sobre la sociedad. Para ello las cartas de examen eran requisito indispensable para el reconocimiento de la maestría en el oficio y debían ser avaladas por gremio y cabildo. Puede afirmarse que el taller gremial fue centro de producción, lugar de trabajo, aula de aprendizaje y espacio en el que evolucionaron las escuelas regionales de pintura, originando puntos de inflexión en la Historia del Arte del Perú virreinal.

El gremio ejerció presión sobre el grueso de la sociedad controlando las calidades y los precios. El monopolio que establecieron trajo injusticias, competitividad y diferencias laborales entre varios de sus miembros que estallaron al promediar el siglo XVII, momento en que algunos maestros de la pintura buscaron organizarse de una manera similar a la de sus colegas sevillanos, para defenderse de la competencia desleal representada por obradores en los que se ejercía la profesión con propósitos comerciales. El detonante pareció ser la denuncia que presentaron ante la Audiencia de Lima los maestros Nicolás Pérez de León, Alonso de la Torre Gujamo y Bernardo Pérez Chacón contra el comerciante Diego Calderón, que se dedicaba a «hacer copias de cuadros para venderlos, poniéndolos en el comercio, ayudándose para ello de cuatro oficiales y de un carpintero que le hacía los marcos y bastidores»⁷.

Calderón se hizo con los servicios de una serie de oficiales negros, a los que encargó efectuar copias de discreta calidad y bajo costo que posteriormente se pusieron a la venta. El 11 de enero de 1649 se reunieron los pintores con Pedro Bastante Zevallos para otorgar poder a tres de sus compañeros (Bartolomé Luys, Francisco Serrano y Juan de Arce) y solicitar la agremiación. El veinticuatro y veinticinco de febrero, una vez elegidos los alcaldes

6 AA.VV., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Coord., Ramón Gutiérrez, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 25.

7 E. HARTH TERRÉ y A. MÁRQUEZ ABANTO, «Pintura y pintores», pág. 139.

y a San Lucas como patrón, comenzó la redacción de las ordenanzas siguiendo el modelo sevillano⁸.

Una de las disposiciones prohibió el ejercicio del oficio a los que no superasen un examen que, en el caso de los pintores, consistía en dibujar una figura humana de pie, otra de medio perfil y una tercera de espaldas (de hombre, niño y mujer) para demostrar los conocimientos de simetría y el manejo de las proporciones. Seguidamente el candidato debía realizar un lienzo con una o más figuras al óleo, temple o fresco y, finalmente, enfrentarse a cuestiones sobre las reglas de la perspectiva y el uso de colores basándose en el cuerpo teórico que los tratadistas habían sistematizado⁹.

Quedó también suprimida la enseñanza del arte a individuos con mezclas raciales que incluyeran componentes africanos, aunque nunca llegó a cumplirse. Finalmente, los maestros no podían trabajar en casa sin licencias del veedor y alcalde, ni vender las obras en calles y plazas. A pesar de los esfuerzos descritos nada impidió que Calderón continuase con las mismas prácticas. La agremiación no llegó a cristalizar por la ruina económica del maestro dorador Juan de Arce (act. 1612-m.1660), a lo que habría que sumar la dispersión del grupo original tras el terremoto de Cuzco (1650)¹⁰.

Incluso con este desenlace las noticias son valiosas porque demuestran el interés de los artistas en argumentar a favor de la dignidad del arte. El cambio en la consideración social de los pintores como profesionales liberales empieza a darse en Lima desde comienzos del siglo XVII como se observa en la serie de pinturas del Convento de Santo Domingo, tendencia que se proyectará hasta bien entrada la centuria siguiente¹¹. Por poner un ejemplo, el doce de noviembre de 1659, durante las celebraciones por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero de Austria, tuvo lugar la «Fiesta de los profesores de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura», en la que se esbozaba ya el tema de la nobleza de las artes, contrarrestando así la tendencia general a considerarlas actividades mecánicas¹².

Empleando la alegoría de la pintura que figuraba en el tratado de Vicente Carducho (1585-1638) se decoró el carro de las Artes con una figura femenina que aludía a la monarquía hispánica y le servía de maestra. Además, para fortalecer el mensaje, alrededor

8 Luis Eduardo WUFFARDEN, «Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670», en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, págs. 275-305.

9 E. HARTH TERRÉ y A. MÁRQUEZ ABANTO, «Pintura y pintores», pág. 145.

10 L. E. WUFFARDEN, «Entre el arcaísmo», pág. 293.

11 Hay constancias de que Domingo Carro se autorretrata en uno de los lienzos que componen la serie de pinturas del Convento de Santo Domingo. Esta práctica parece que fue seguida tanto por Francisco Escobar (act. 1649-1676) en la serie del claustro conventual de San Francisco de Lima (1671) como por Cristóbal Lozano (1705-1776), pintor más representativo del siglo XVIII limeño, en lienzos pintados para los Jesuitas. Luis Eduardo WUFFARDEN, «Surgimiento y auge de las escuelas regionales», en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, págs. 307-363. Ver la pág. 314; y Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas», *Mana Tukukuq ILLAPA*, 10 (2013), págs. 36-47.

12 Rafael RAMOS SOSA, *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, págs. 102-104.

del carro desfilaban un importante número de individuos caracterizados como artistas famosos de la historia¹³.

En los años centrales del siglo XVIII el elogio hacia la pintura ya estaba plenamente asumido y vemos como los artífices, encargados de valorar las obras artísticas de las colecciones particulares, se presentaban en los inventarios de bienes ante la autoridad como profesores del arte de la pintura, destacando la dignidad del oficio. Ciertamente no podría entenderse el afán por fundar una Academia, organismo de artistas para artistas, si los creadores limeños no se reconocían como profesionales liberales¹⁴.

Las academias americanas fueron establecimientos controlados por el Estado y sus integrantes quedaron sujetos a una estricta normativa y a un plan de estudios reducido a principios fijos. La relativa libertad de la que gozaron los aprendices del gremio, tanto de tiempo como de gusto, que les permitió desarrollar las facetas de su talento artístico, fueron perdiéndose progresivamente. Los artistas quedaban separados de los artesanos y sus creaciones se pusieron bajo el servicio de la idea centralizadora del despotismo ilustrado. Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) en «El Libre Ejercicio de las Artes» (1785) impulsó definitivamente la decadencia del gremio, siguiendo los escritos de Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802) que los definía como una entidad opuesta al progreso industrial por su carácter monopolista. Las Cortes de Cádiz acabaron decretando en 1813 la libre explotación de la industria y el libre ejercicio de oficios¹⁵.

La noticia más temprana sobre la fundación de una Academia en Lima está relacionada con la llegada del pintor José del Pozo (1757-1830) en una expedición capitaneada por Alejandro Malaspina, que arribó en el Callao en 1790. El artista sevillano, tras varios meses trabajando en la Ciudad de los Reyes, decidió establecer una escuela de dibujo en su casa que permaneció activa durante más de dos décadas. No iba dirigida a futuros artistas profesionales sino al creciente sector de aficionados de las élites que veían en el cultivo de las artes un entretenimiento de carácter intelectual:

Don Joseph del Pozo, profesor de Pintura, individuo de la Real Academia de Sevilla, (...) se ha propuesto el laudable objeto de sacar partido en beneficio público de lo momentos desocupados, que le proporciona su actual situación (...) ha abierto una Escuela de Diseño (previas licencias necesarias) el lunes 23 del corriente en la Casa número 817 sita enfrente de la cerca de Santo Domingo á los que quieren aplicarse á un estudio tan útil y ameno, mediante la contribución de seis pesos mensuales. El tiempo destinado para las lecciones facultativas es desde las siete á las nueve de la noche, en todos los días del trabajo¹⁶.

Por otro lado, la necesidad de una enseñanza pública del dibujo era manifestada entre algunos integrantes de la administración virreinal. En 1793, el italiano Fernando Bambrila (1763-1834) entró en contacto con el Virrey Gil de Taboada y Lemos (1736-1809), y causó

13 L.E. WUFFARDEN, «Entre el arcaísmo», pág. 294.

14 Como se hace reconocer Cristóbal Lozano en la tasación de la colección pictórica de Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco, en 1763. Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII» en AA.VV., Universidad Pablo de Olavide, ed., *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 298-316. Ver concretamente la pág. 304.

15 AA.VV., *Pintura*, pág. 42.

16 R. ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Academia», pág. 80.

admiración por su dominio de la perspectiva, ejemplificada en acuarelas y dibujos que recogían las innovaciones urbanísticas de la Lima cosmopolita. Este mismo artista remitió un proyecto de contrato desde Montevideo, detallando las condiciones para instalarse en la ciudad como maestro de arquitectura y comprometiéndose a fundar una escuela que dirigiera el dibujo hacia una aplicación práctica para la industria y el artesanado. Esta iniciativa no llegó a concretarse por el éxito de Bambrila en Madrid como dibujante de los Reales Sitios, hecho que le obligó a permanecer hasta su muerte en la capital de España¹⁷.

Finalmente, el pintor quiteño Francisco Javier Cortés (1770?-1841), que pasó al Perú en 1809 en la expedición de Ruíz y Pavón, aparece también vinculado a la formación académica al ser nombrado maestro de dibujo para el Colegio de Medicina de San Fernando (1808)¹⁸. Desde ese momento no hubo intención de fundar una academia en Lima hasta el momento en que José Luis Munárriz plantea su creación bajo el patrocinio de San Hermenegildo (1812).

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN HERMENEGILDO (1812)

La Academia de Bellas Artes de San Fernando, que existió bajo la forma de una junta preparatoria desde el 18 de julio de 1744, fue fundada oficialmente el 12 de abril de 1752 y gozó de una situación privilegiada como nos refieren los estatutos de 1757. Tras su fundación se permitió la preparación de otros espacios públicos destinados a las Bellas Artes tanto en España como en el extranjero, siempre que la academia madrileña diera cuenta al Rey de su validez, interés y medios para subsistir¹⁹.

En este contexto se erigieron academias en los territorios de ultramar, quedando anexas a la protección real. En el caso de la Nueva España su origen debe rastrearse en 1781 asentándose sobre experiencias anteriores que se venían desarrollando en la Casa de la Moneda. Esta escuela provisional se alzó en academia el cuatro de noviembre de 1785, respondiendo en su organización interna a los patrones ya fijados en la Península²⁰.

17 Carmen SOTOS SERRANO, *Los pintores de la expedición Malaspina*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1982, pág. 237, vol. I.

18 R. ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Academia», págs. 81-82.

19 Para la Academia de Madrid consúltese: Claude BÉDAT, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989; Leticia AZCUE BREA, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992, vol. I y II y Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

20 La Academia de San Carlos de México cuenta con una extensa monografía y estudios de referencia: Jean CHARLOT, *Mexican art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, Texas: University of Texas Press, 1962; Xavier MOYSSÉN, «La primera academia de pintura en México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34 (1965), págs. 15-29; Thomas BROWN, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1976, vol. I y II; Mina RAMÍREZ MONTES, «En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78

No obstante, la institución acabó convirtiéndose en un mecanismo de enseñanza que no abordó con suficiencia el debate artístico planteado en los años finales del siglo XVIII. La corte misma desconfiaba de la capacidad del americano para alcanzar las expectativas técnicas y estéticas exigidas. Así en 1796 se envían producciones para ser valoradas y el resultado fue negativo con críticas que insistían en el desconocimiento de la composición, distribución, proporciones y ornato²¹.

La Academia de San Carlos transformó, entre 1781 y 1821, las prácticas del medio artístico y su significado histórico, desmanteló el sistema gremial, las iniciativas individuales, paralizó la producción de imágenes y generó una quiebra en los modelos transmitidos por aquellas dinastías familiares que habían dado forma a una tradición extendida y aceptada por el público. El resultado fue una producción pictórica que no alcanzó el atractivo de los maestros precedentes aunque indudablemente ayudó a consolidar la corriente neoclásica en México²².

La Academia de Bellas Artes de San Hermenegildo de Lima, aunque por ahora no tenemos noticias de que llegara a fundarse, aparece referida en un documento fechado el 25 de abril de 1812. Podría ser un informe pedido para comunicar el estado de la enseñanza de las Bellas Artes, o bien un escrito redactado a iniciativa particular por José Luis Munárriz, académico de honor y secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1807, dirigido al secretario de Estado y del Despacho desde Retorta. No hay que descartar que este escrito nazca impulsado por el conocimiento que Munárriz tenía de los trabajos que la Regencia había mandado emprender a la Comisión de Instrucción Pública, basándose en otras propuestas que ya se habían presentado en la secretaria del Estado sobre la necesidad de inspeccionar el estudio de las nobles artes²³.

El «Plan Gubernativo del estudio de las nobles artes» consta de cinco capítulos sobre las academias y escuelas, ejercicios de las artes, obras públicas y antigüedades²⁴. Lo novedoso es que propone la desaparición de las academias peninsulares y la adición en América, a la que ya existía en México, otra en Lima, bajo el control de la de Madrid. Se generaba así una nueva distribución territorial de estos organismos, caracterizada por el centralismo:

Las Academias de Nobles Artes serán tres en toda la extensión del territorio español: una en la España Peninsular, y dos en la Ulta-Marina. Las dos de la segunda será la ya existente en México Real Academia de Nobles Artes denominada de San Carlos para la América septentrional, y la que se establecerá en Lima para la América meridional con el título de Real Academia de Nobles Artes denominada de San Hermenegildo²⁵.

(2001), págs. 103-128 y Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, Ciudad de México: ENAP, 2009.

21 AA.VV., *Pintura*, pág. 50.

22 Jaime CUADRIELLO, «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid: El Viso, 2014, págs. 205-242.

23 E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia*, pág. 21.

24 Archivo General de Indias (en adelante AGI), Indiferente, n° 1525, 1812, fols. 1r-26r.

25 *Ibidem*, fols. 1r-1v.

La academia limeña, que gozaría de cierta independencia, tendría la misma dotación presupuestaria que las dos restantes, concretamente de doce mil quinientos pesos anuales, idénticos estatutos que la de San Fernando y estaría bajo protección del Virrey, que nombraría como viceprotector a un «consiliario que sobresaliere en su celo»²⁶. En Madrid el papel jugado por los profesores (artistas) fue secundario y a los consiliarios se les confió las decisiones importantes relativas tanto a la organización administrativa como a la dirección de los planes de estudio.

Los altos cargos de poder de la academia eran nombrados por la autoridad real, como en Lima, y ejercían su poder como sustitutos del monarca. Ilustrativos son los Estatutos de 1757 que refieren que: «Los Confilarios han de fer convocados, y afsistiràn con voz y voto en todas las Juntas Particulares, Generales, Ordinarias, y Públicas; Y en cafo de faltàr el Protector, y Vice-Protector las conovocarà y prefidirà el Confilario mas antiguo. El principal deftino de los confilarios ha de fer tratar, y resolver todos los negocios de gravedad»²⁷. Se concedía también papeles destacados al secretario, como ayudante del viceprotector, y a los académicos de honor que debían asistir a asambleas generales y públicas. En Lima el papel del consiliario era mayor, fijando su número en veinte como mínimo: «El Ayuntamiento elegirá nueve sujetos distinguidos por su clase, empleos o literatura, y por su amor a las Nobles Artes»²⁸. Éstos una vez congregados seleccionarían a los once restantes e informarían de su decisión al Virrey.

Los elegidos serían los responsables de controlar las labores del profesorado actuando como inspectores, asistir por turnos semanales a las horas de estudio y velar por el orden. Su asistencia sería comprobada por una lista personal que se remitiría a la Junta²⁹. Por otra parte, los académicos (honorarios, de mérito o consiliarios) debían gozar, como en Madrid, de privilegios propios de la nobleza, en consonancia con una época caracterizada por el deseo de ascenso social que se encontraba especialmente presente entre los comerciantes burgueses de ciudades portuarias³⁰.

En lo relativo a la enseñanza se aportaban pocas novedades, siguiéndose los parámetros establecidos por Madrid en cuestiones de horarios y duración de las asignaturas. La entrada quedaba reservada a discípulos de artistas y era bien visto que éstos acudiesen a

26 *Ibidem*, fols. 1v-2v.

27 Gabriel RAMÍREZ, *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Casa de Don Gabriel Ramírez, Impresor de la Academia, 1757, págs. 15-16.

28 AGI, Indiferente, n° 1525, 1812, fol. 3v.

29 *Ibidem*, fols. 4r-4v.

30 Los Estatutos de 1757 otorgaron a la Academia la obligatoriedad de dirigir la vida artística de España, la concesión del título de «Real Academia de San Fernando», de «Casa Real» al edificio donde residía y la posibilidad de usar su propio sello y escudo de armas. Por otro lado, los académicos y profesores fueron considerados nobles «con todas las inmunidades, prerrogativas y efenciones que la gozan los Hijos-Dalgo de Sangre de mis Reynos: y mândo que fe les guarden y cumplan en todos los Pueblos de mis Dominios». El conserje, portero y los alumnos pensionados o premiados, «feràn exentos de Levas, Quintas, Reclutas, Alojamientos de Tropas, Repartimientos, Tutelas, Curadurías, Rondas, Guardias y todas las demàs Cargas Concegiles». Así mismo se concedía libertad a los académicos para ejercer libremente su oficio, tasar obras y dirigir o proyectar fábricas. G. RAMÍREZ, *Estatutos*, págs. 94-97.

las clases de diseño o modelado, consideradas útiles para el progreso personal. En Lima se incluyeron las siguientes materias:

Los del Antiguo, o del yeso, del Natural o del modelo vivo, de perspectiva, de geometría, práctica de arquitectura y el curso de Matemáticas. La arquitectura se estudiará en dos salas; en una se enseñarán los cinco órdenes de ella por Vignola, y en la otra la invención, construcción y decoración de toda clase de edificios. Los estudios de principios desde las líneas geométricas y el adorno se harán en escuelas separadas³¹.

Los directores se distribuirían por especialidad y «alternarán por años en la Dirección de las salas del yeso, y del modelo vivo: los de arquitectura harán lo mismo en las dos salas de su arte. El asiento será por antigüedad rigurosa»³². Los discípulos podían ser pensionados a Madrid con 400 ducados de vellón, para obtener el título de académico de mérito, durante cinco años (arquitectura) o tres (escultura, pintura o grabado)³³. Como norma general no debían mandarse aprendices desde las academias americanas al extranjero, excepto si había obtenido algún premio y un informe positivo de la de San Fernando. La estancia debía ser máxima de tres años y el pensionado cumplir con el reglamento que se le impusiera³⁴.

El reconocimiento al alumnado, que se daba cada tres años, se otorgaba a los asuntos que tradicionalmente fueron valorados, desde el siglo xvii, en la academia francesa por André Félibien (1619-1695): «tomados de la Historia Nacional, Eclesiástica o Civil, para que las Nobles Artes se consagren por este medio a celebrar, y transferir a la posteridad las glorias de la Patria»³⁵. Estas piezas se mandarían a la academia de San Fernando por un tiempo de ocho meses para comprobar los progresos. También se otorgaban premios fuera del año de concurso general a los estudiantes más aventajados en el dibujo, en el

31 Para planes de estudio: AGI, Indiferente, n° 1525, 1812, fols. 5r-8r. En la academia madrileña se apostó por diez salas: de matemáticas, principios, grabado de medallas, grabado de estampas, modelo de yeso, estudio de paños, del natural, arquitectura, geometría y perspectiva. Las dos últimas se unirían en 1763, a petición de Anton Raphael Mengs (1728-1779) y Felipe de Castro (1711-1765), con la clase de anatomía en tres cátedras, creando la base de lo que se consideraba la formación artística tradicional en Roma y París. Mengs y Castro coincidieron en sus planteamientos y fueron los dos puntales que dieron paso a un estilo plenamente neoclásico en la enseñanza. Por otra parte, en las salas superiores se encontraba el gabinete de Historia Natural, además de galerías con pinturas y diseños de arquitectura, mientras que el sótano albergaba la colección de moldes y estatuas. Igualmente, desde 1777 se estableció para la apertura de espacios un horario de invierno (de 7:00 a 12:00 y de 15:00 a 19:00) y de verano (de 8:00 a 11:00 y de 16:00 a 18:00). Las clases eran nocturnas y a partir de 1759 fueron interrumpidas durante los meses de verano. C. BÉDAT, *La Real Academia*, págs. 124-125.

32 AGI, Indiferente, n° 1525, 1812, fol. 7v.

33 *Ibidem*, fol. 9r. La arquitectura ocupó el primer lugar dentro de las preocupaciones del grupo de ilustrados y artistas fundadores de la Academia de Madrid. Hay que tener en cuenta que en principio fue un organismo dependiente del Intendente Real de Palacio, en cuyas obras debían trabajar sus mejores alumnos. La crítica hacia la arquitectura española desencadenó una lucha contra el barroco debido a las ideas reformadas de los académicos, reunidos en torno a Antonio Ponz (1725-1792), Felipe de Castro (1711-1775) y Ventura Rodríguez (1717-1785).

34 E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia*, pág. 172.

35 AGI, Indiferente, n° 1525, 1812, fol. 9v.

modelado del grupo expuesto en la Sala del Natural (300 reales) y en la confección de cartones (500 reales), entre otros³⁶.

Novedosa era la importancia otorgada en el capítulo quinto a la conservación y restauración de antigüedades o piezas arqueológicas, conocidas o aún no descubiertas, tanto en la Península como en los territorios de ultramar. Su control correspondería a personal cualificado (conservadores) y a los ayuntamientos, bajo la inspección, en el caso del Perú, de la Academia de San Hermenegildo: «Estarán a cargo de conservadores especiales, y en su defecto del respectivo Ayuntamiento, bajo la inmediata inspección de la Academia territorial»³⁷. En cualquier caso, la actuación sobre los inmuebles no era libre y dependía de Madrid: «no se emprenderá restauración alguna de las antigüedades, ni se procederá a la ejecución o demolición de obra contigua a ellas, que por su proximidad perjudique a su vista o conservación, sin especial licencia del Gobierno, previo informe por la respectiva Academia»³⁸.

Las escuelas de dibujo, como hemos señalado, tuvieron antecedentes en Lima en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Munárriz posiblemente debió conocer esta situación y así lo hace constar en el Plan Gubernativo, en la sección de «Escuelas de Nobles Artes», añadiendo dos edificios fuera del seno de cada academia que en cuestiones de manutención estaban adscritas a las instituciones oficiales. De nuevo fue notable la presencia de consiliarios (hasta trece) en los asuntos más destacados. Por otro lado, la dirección la encabezarían seis directores por cada escuela, que debían alternarse en sus funciones, percibiendo cada uno tres mil reales de vellón³⁹.

Las enseñanzas estaban distribuidas «en tres salas o departamentos; principios desde las líneas geométricas hasta el dibujo de cabezas, adornos y figuras»⁴⁰. El horario y régimen de vacaciones del plan de estudios era similar al de Madrid: «Será de noche por espacio de siete meses y en cinco salas; las tres ya dichas, líneas geométricas hasta el dibujo de cabezas, adorno y figuras, la cuarta del yeso o del Antiguo, y la quinta de Geometría práctica. La enseñanza del dibujo será por diseños de lapis y de ningún modo por estampas»⁴¹.

Los premios, esta vez cada dos años, siguen el mismo planteamiento ya mencionado aunque aumentan en número: «dos de a 300 reales de vellón al mejor Dibujo, y al mejor modelo de los concurrentes a la Sala del Yeso y dos de a 200 reales de vellón a los que le sigan en mérito; uno de 160 reales al mejor dibujo de la Sala de figuras, y otro de 100 reales al mejor dibujo en la del adorno»⁴². Las obras premiadas eran llevadas a la Academia territorial durante dos meses para que sirvieran de estímulo creativo. Además, estas escuelas podían conceder pensiones para estudiar en la misma provincia o para acudir a Madrid

36 *Ibidem*, fols. 12v-13v.

37 *Ibidem*, fol. 25r.

38 *Ibidem*, fol. 25v.

39 *Ibidem*, fol. 16r.

40 *Idem*.

41 *Ibidem*, fols. 18v-19r.

42 *Ibidem*, fols. 19r-19v.

siempre que la dotación se emplease para la formación en pintura o escultura (tres años), grabado en dulce o hueco (cuatro años) y arquitectura (ocho años)⁴³.

Munárriz se mostraba partidario en el capítulo dedicado al ejercicio de las nobles artes, tanto en la academia como concretamente en las escuelas de dibujo, de que los directores y académicos de mérito pudieran tasar con valor judicial las obras de arte⁴⁴. Finalmente, en el capítulo cuatro considera que para el diseño de una obra debía superarse un examen y obtener posteriormente la aprobación de México y Madrid a través de una comisión conjunta que actuaría como mecanismo de control⁴⁵.

La Academia de San Fernando recibió una copia de esta propuesta en 1813 y decidió archivarla. Al mes siguiente, en unos años convulsos tras la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la promulgación de la Constitución de Cádiz (1812), se publicó el «Informe Quintana» cuya intención fue trazar unas líneas generales para remediar la situación de la enseñanza en el país. Ésta debía ser de acceso universal, gratuita y de metodología homogénea. En el tercer nivel de instrucción se situaron los estudios de nobles artes, que debían impartirse en las academias de Madrid, Valencia, Zaragoza, Valladolid, Sevilla, y las de ultramar⁴⁶.

Pero la falta de coordinación entre estos organismos propició que las Cortes pidiesen la creación de una Academia Nacional, reduciendo las competencias de las existentes y convirtiéndolas en meras escuelas de Bellas Artes. En 1814, tras la vuelta al trono de Fernando VII (1784-1833), Don Pedro Franco, viceprotector de la Academia de San Fernando, presentó un escrito titulado «Plan General de Restablecimiento» en el que planteaba cambios para recuperar el antiguo esplendor de las instituciones académicas. Esta propuesta, la de Munárriz y el «Informe Quintana» fueron sometidas al examen de una nueva comisión. Solamente la primera recibió la aprobación, debido posiblemente a que las restantes coincidían en puntos esenciales y daban un papel protagonista a las academias de ultramar. Pudiera ser que Pedro Franco, quisiera borrar, como Fernando VII, todo rastro de la etapa anterior, y siendo consciente de los brotes de independentismo en los virreinos, decidiese omitirlas, hecho que le valió el éxito, dejando finalmente el anteproyecto de Munárriz condenado al olvido⁴⁷.

43 E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia*, pág. 23.

44 AGI, Indiferente, n° 1525, 1812, fols. 21v-23v.

45 *Ibidem*, fols. 23v-25r.

46 E. NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia*, pág. 26.

47 *Ibidem*, pág. 24.

LA ACTIVIDAD DE LOS NO TITULADOS: EL CASO DE FERNANDO MORENO EN EL PUERTO DE SANTA MARÍA

JOSÉ RAMÓN BARROS CANEDA
Universidad de Cádiz

RESUMEN

El proceso formativo de los profesionales de la arquitectura en las provincias del territorio español a lo largo del segundo tercio del siglo XIX, no fue desarrollado de forma unívoca por las Academias. Este es el caso de Fernando Moreno, Maestro de Albañilería y Yasería, que fue titulado por el Ayuntamiento de Jerez en 1831. El relato de su biografía, proceso formativo y catálogo profesional será demostrativo del estado de la cuestión en ese período.

PALABRAS CLAVE

El Puerto de Santa María. Fernando Moreno. Bodega. Arquitectura doméstica. Maestros de Obras.

ABSTRACT

The formative process of architecture professionals in the provinces of the Spanish territory throughout the second third of 19th Century, was not developed uniquely by the Academies. This is the case of Fernando Moreno, Master builder and plasterer, who was qualified by the City Council of Jerez in 1831. An approach to his biography, formative process and professional catalogue will demonstrate the status of the issue in that period.

KEYWORDS

El Puerto de Santa María. Fernando Moreno. Winery. Domestic architecture. Master builders.

La regulación que el Estado contemporáneo aporta a los estudios arquitectónicos en aras de un definitivo control del espacio urbano, se tradujo en los dos primeros tercios del siglo XIX en una situación conflictiva que, si bien en los grandes núcleos urbanos se resolvió con relativa rapidez, en los medios y pequeños resultó más lenta, y tal vez menos rígida al tener que afrontar una realidad diferente. A causa de esas inestables políticas nacionales, ciudades como El Puerto de Santa María, en la actual provincia de Cádiz, fueron muestra de las consecuencias de ese proceso complejo que vivieron las artes constructivas. Dos Maestros de Obras, Fernando Moreno y Diego Filguera, constituirán el referente de las principales actuaciones que en ese tiempo se llevarán a cabo en el espacio urbano portuense. Sus respectivas biografías son un locuaz documento, un itinerario sobre el estado de la cuestión en ámbitos urbanos medios. En este caso, una ciudad sometida a la reforma industrial del sector vitivinícola de manos de una burguesía capitalista necesitada de espacios productivos y representativos de sus valores¹.

Diego Filguera ocupó el cargo de Maestro Mayor de Obras de la ciudad durante el segundo tercio del siglo XIX, definiendo a través de sus intervenciones y visados buena parte de su forma arquitectónica². Fue, pues, el gestor de la política académica en la ciudad y su nombramiento supuso para El Puerto la resolución de ese complejo proceso iniciado a mediados del siglo XVIII por el Estado Ilustrado para ejercer, a través de las Academias, el control de las actuaciones arquitectónicas y urbanísticas.

Frente a Diego Filguera, que extendió su actividad a las ciudades de Cádiz y Sanlúcar, se situó Fernando Moreno Gutiérrez. Una interesante dialéctica que fue la manifestación de esas disonancias o conflictos que hemos mencionado y acaso el último residuo o resistencia a la modificación del sistema. Si nos atreviéramos a hablar de vidas paralelas, diríamos que Filguera y Moreno mantuvieron patrones vitales cercanos. Sus biografías corren parejas y, aunque resulta poco ortodoxo hacer suposiciones, podríamos hablar de una cierta proximidad entre ambos que se manifestará en encuentros y desencuentros, probablemente condicionados por las diferencias de estatus en el ejercicio profesional.

EL ESPACIO VITAL

A Fernando Moreno Gutiérrez lo describieron como «Alto, de cara regular, escasa barba, pelo castaño, ojos pardos y piel trigüeña»³. Hijo de José Moreno, calafate de profesión, y María Gutiérrez, nació en El Puerto de Santa María en 1796⁴. Nada sabemos de su incor-

1 Al respecto véase Javier MALDONADO ROSSO, *La formación del capitalismo en el marco del Jerez. De la vitivinicultura tradicional a la agroindustria vinatera moderna (siglos XVIII y XIX)*. Cádiz: Huerga Fierro Editores, 2000.

2 Al respecto véase José Ramón BARROS CANEDA, *Itinerarios portuenses de la arquitectura del s. XIX. Diego Filguera: la imagen del orden*, El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2008.

3 Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (en adelante AMSJ), Legajo 351. S/f. Carta de examen de Fernando Moreno Gutiérrez. (agradezco a Fernando Aroca Vicenti esta información).

4 El nacimiento se produjo el 1 de septiembre de 1796, siendo bautizado tres días después en la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María. Archivo de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María (en adelante AIMPPSM). Libros Sacramentales. Bautismos. Libro 96, fol. 20v.

poración a la profesión; sólo cabe, de momento, hacer suposiciones. Lo cierto es que su primer matrimonio, celebrado con 20 años en 1816⁵, presupone la existencia de rentas para la creación y sostenimiento del domicilio familiar que estableció en una casa alquilada de la calle Ribera en la que permaneció toda su vida⁶. En ella habitó con su primera esposa, María Romero, con la que tuvo cuatro hijos: José, María Dolores, María del Carmen y María Josefa⁷. Tras el fallecimiento de su primera mujer, casó en segundas nupcias con Francisca Romero, su cuñada, de cuya unión no hubo descendencia. La evolución del núcleo familiar, muestra de los inevitables procesos vitales, se hace patente en el movimiento de residentes que se produjo a lo largo del tiempo. Así, por ejemplo, en 1828 convivían, además del matrimonio y dos hijos, la suegra, Francisca Fuentes y un hermano soltero de ésta. En 1831 figura su cuñada Francisca Romero, así como dos hijos más⁸. A partir de ese momento el núcleo se va reduciendo por la salida de los hijos y el fallecimiento de su primera mujer, permaneciendo su cuñada, con la que finalmente se casa en segundas nupcias, su hija María del Carmen y un nieto de una de sus hijas. La documentación localizada permite definir un poco más el sentido y funcionamiento familiar. Sabemos que prestó a su hijo 2.000 reales para eludir el llamamiento a quintas de 1841, algo por otra parte bastante habitual en determinados grupos sociales⁹. Es interesante también hacer notar como su hijo mayor José, citado también como José María, desarrolló la profesión de carpintero de obra y de lo blanco, con establecimiento abierto en El Puerto y con un más que probable vínculo pro-

5 AIMPPSM Libros Sacramentales. Casamientos. Libro 52, fol. 140v.

6 La residencia familiar no fue nunca propiedad. En el Padrón de 1836 aparece como dueño de la finca Tomás de la Cuesta (Archivo Municipal de El Puerto de Santa María (en adelante AMEPPSM). Estadística. Padrones. Legajo 1079, 1836) y en el testamento y reparto de bienes de Moreno no figura como propiedad. Con respecto a la identificación del inmueble, la casa n.º 64, posteriormente reenumerada con el 25, puede deducirse que es la adosada al edificio de La Munición, que el padrón de 1855 cita como Rivera, 63.

La primera referencia documental a la residencia familiar es de 1823, habiéndose conseguido la secuencia en todos los padrones a lo largo del segundo tercio del siglo. Al respecto véase AMEPPSM, Estadística. Padrones. Legajo 1076, 1823; *Idem.* 1828; *Idem.* 1831; *Idem.* Legajo 1079, 1836; *Idem.* Legajo 1103, 1842; *Idem.* Legajo 1130, 1849; *Idem.* Legajo 1135-B, 1851; *Idem.* Legajo 1142-B, 1853; *Idem.* Legajo 1149, 1855; *Idem.* Legajo 1164-B, 1864.

7 Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante AHPC). Protocolos El Puerto de Santa María. Legajo 1226, fols. 150r-160r. 1866. Testamento de Fernando Moreno y Gutiérrez; *Idem.* Legajo 1254, fols. 548r-589r. 1868. Partición de bienes de Fernando Moreno y Gutiérrez, Maestro de Obras; *Idem.* Legajo 1150, fols. 925r-930r. 1859. Testamento de José Moreno y Romero.

8 Con respecto a los hijos existe una incidencia en el padrón de 1843 en que se cita a su hija, María Josefa, nacida en 1831, como José de profesión albañil

9 AHPC, Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1044. Fol. 6r-6v. Existía un negocio vinculado con estas sustituciones de los llamamientos bajo el nombre de Sociedades de Quintas, si bien parece que, en esta ocasión, el trato fue directo con el sustituto, un tal José García cabo licenciado del Regimiento Provincial de Cádiz al que se le dieron 1.000 reales en la firma del protocolo y otros 1.000 al año.

En este sentido, Diego Filguera también evitó que su hijo fuera incorporado a filas Véase J. BARROS, *Itinerarios portuenses*, pág. 16.

fesional con su padre¹⁰. Cabe así mismo destacar la relación con su hija María del Carmen que al parecer llevaba la oficina de la actividad paterna y a la que por esta razón mejoró en su testamento.

En este contexto de vínculos resulta también significativo su valoración de los lazos que se expanden más allá de la familia nuclear. En 1842, él y su hermano José, recibieron en herencia una casa en la calle Curva, lindante con la por entonces cárcel¹¹. Diez años después la mitad de la finca, propiedad de su hermano, fue sacada a subasta pública por una deuda contraída de 4.500 reales de vellón sin que hubiese postor¹². Fue Fernando Moreno el que acudió en auxilio de su hermano y adquirió la parte de José por un precio de 7.000 reales de vellón con lo que pudo saldar la deuda¹³. Puede considerarse éste un episodio banal o anecdótico, probablemente fuera de los marcos de interpretación histórica, pero pensamos que hace aflorar ciertos vínculos y relaciones que definirían su manera de afrontar la vida.

Y tras esta primera inversión, acaecida cuando acababa de conseguir la concesión del mantenimiento de las cañerías de agua de la ciudad, y por tanto en momentos de estabilidad económica, arrancó un proceso de adquisición de bienes inmuebles de los que al menos hay documentados dos más, uno en la calle Sardinería¹⁴ y otro en la calle Santa Fe¹⁵.

Este sistema de inversión era producto de la existencia de un superávit económico que demostraba el estado de bienestar alcanzado por la familia y el grado de desarrollo profesional en la ciudad de El Puerto donde concentró su actividad, probablemente obligado por su condición de no titulado. Algo muy diferente de lo que sucedió con Diego Filguera que extendió su actividad, hasta ahora conocida, por Cádiz y Sanlúcar.

Fernando Moreno, murió en su casa de la calle Ribera en 1866¹⁶, cuatro años después que Filguera con quien compartió profesión y tiempo. Según se especifica en el Libro de Funerales a causa de «Asma húmeda o bronquitis crónica», enfermedad que probablemente le mantuvo alejado de la actividad a partir de 1860, el último año en que hay constancia de su participación en una obra menor¹⁷.

10 José Moreno, en algún documento citado como José María, abrió taller de carpintería en su residencia de la calle Palacios, número 46 moderno desde donde trabajó en la carpintería de obra o de armar. Así se desprende de su testamento al especificarse deudas contraídas con Tomás Bandinelly y la familia Gaztelu; igualmente, carpintería de lo blanco al citarse la deuda de 500 reales de vellón contraída por un acreedor por la talla de un manifestador. Realizó también carpintería de lo prieto dedicándose a la construcción de carros y pudiera entenderse de faluchos e incluso realizó actividades de suministro y despacho de agua a Cádiz. AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1150, fols. 925-930. 1859. Testamento de José Moreno y Romero.

11 AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1037, fols. 625r-627v. 1842.

12 AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1097, fol. 374. 1852.

13 AHPC: Protocolos El Puerto de Santa María. Legajo 1097, fols. 377r-383v. 1852.

14 El inmueble se localizaba en Sardinería, 16 y lo adquirió a Joaquina Gris por 5500 reales de vellón. AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1128, fols. 530r-537v. 1856.

15 El inmueble se localizaba en la calle Santa Fe, 8. AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1142, fols. 307-318. 1858.

16 AIMPPSM: Libros Sacramentales. Funerales. Libro 45, fol. 51v.

17 AMEPSM: Policía Urbana. Legajo 1466, expediente. 37. 1860.

LA BÚSQUEDA DEL ESPACIO PROFESIONAL

Pese a las reiteradas regulaciones académicas, la habilitación para el ejercicio de la arquitectura seguía manteniendo estructuras tradicionales y al respecto resulta muy ilustrativo el caso portuense. En 1833 Diego Filguera se examina en la Real Academia de San Fernando para Maestro de Obras¹⁸; mientras que Fernando Moreno lo hace en 1831 en el Ayuntamiento de Jerez¹⁹, situación ésta expresamente prohibida por la Academia, que había legislado de forma precisa los ámbitos de actuación de arquitectos y maestros de obras, negando a estos últimos su actuación en edificios públicos. Hasta tal punto la situación presentaba contradicciones que, muchos años después, en 1851, el propio Fernando Moreno ejecutará la reforma de fachada de la iglesia del Convento del Espíritu Santo, tipología exclusiva de los arquitectos titulados y expresamente prohibida a los maestros de obras, incluso titulados por la Real Academia²⁰. Lo cierto es que, dadas las circunstancias adversas, una real orden de 28/09/1845, surgida al hilo de la recién creada Escuela de Arquitectura en 1845, permitió esas actuaciones en poblaciones inferiores a dos mil habitantes o que no dispusiesen de arquitectos titulados²¹. Parece claro que la obligación de obtener el título académico para el ejercicio de la arquitectura era un requisito que venía ocasionando un grave desfase en cuanto al número de profesionales –arquitectos o maestros de obras– que podían intervenir en las ciudades y especialmente en núcleos alejados de la Corte. La carencia de titulados favorecía las excepciones e incluso algunos arquitectos estaban obteniendo la titulación por convalidación de sus puestos en los ramos de ingeniería militar. En El Puerto de Santa María ocupó el puesto en 1831 Mariano del Río, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, vinculado con el cuerpo de ingenieros y el trazado del ferrocarril²², y posteriormente Valentín del Río que alegó para ocupar el puesto de Maestro Mayor de la ciudad su empleo de «Teniente del Regimiento Real de Zapadores, Minadores, Pontoneros e ingeniero del camino de Fierro de la Reina Cristina»²³.

La situación descrita no fue exclusiva de ciudades medias como El Puerto; en Cádiz, en 1837, se produce una queja del arquitecto Juan Daura por la aceptación del municipio gaditano de Juan Serafín y Juan Francisco Manzano, maestros mayores de las Obras Nacionales de Fortificación, como arquitectos de la Real Academia en base a las ordenanzas de ingenieros²⁴. En suma, podemos considerar que la situación real era confusa y contradictoria; aunque en el ámbito legislativo se había regulado el procedimiento con

18 J. BARROS, *Diego Filguera*, pág. 10.

19 *Idem*, Nota 3.

20 En una de las cláusulas del testamento de Fernando Moreno se refleja la deuda de 100 escudos que el convento seguía manteniendo por las obras citadas. AHPC, Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1226, fols. 156r-160r. 1866.

21 Rosario SANTAMARÍA ALMOLDA, «Los maestros de obras aprobados por la Real Academia de San Fernando (1816-1858). Una profesión en continuo conflicto con los arquitectos», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t.13 (2000), págs. 329-359.

22 AMEPSM: Actas Capitulares. Legajo 114, fol. 101. 1831.

23 AMEPSM: Actas Capitulares. 1833. Sesión de 23/04/1833.

24 Archivo Municipal de Cádiz (en adelante AMC). Gobernación, Caja 4415, expte. 17. 1837.

la rehabilitación en 1816 del desaparecido título de maestro de obras que obligaba al examen académico y el Reglamento y Ordenanza Artística posterior. Sin embargo, como ya dijimos, la propia normativa abrió las puertas a su incumplimiento en ciudades menores de 2.000 habitantes o donde no hubiera plaza de titulados.

En este contexto Fernando Moreno buscará su espacio profesional. La ausencia de titulados²⁵ y la vía de escape que proporcionaba la legislación favoreció la presencia de este maestro de obras no titulado en el contexto de la ciudad.

Nada se sabe de su aprendizaje, probablemente ligado a algún maestro de obras o arquitecto en activo. El hecho de que el Ayuntamiento portuense le nombrara en septiembre de 1833 ayudante del Maestro Fontanero Diego Montero durante casi medio año, pudiera considerarse una pista de los vínculos con dicho maestro que además fue Maestro Mayor de Obras de la ciudad entre 1817 y 1830, pasando por imperativo legal a la condición de alarife hasta 1836, fecha de su muerte²⁶. El que Montero se examinara también en Jerez y la posterior vinculación de Moreno con el suministro de aguas portuense hace sospechar esta posible relación profesional. Otra hipótesis, relacionada en este caso con vínculos familiares, viene insinuada por la existencia de varios alarifes y maestros de obras de apellido Gutiérrez que trabajan en El Puerto desde el último tercio del siglo XVIII. Uno de ellos, Francisco Gutiérrez, actuaba como sustituto en caso de enfermedad de Diego Montero en su etapa de maestro mayor²⁷. Un José Gutiérrez figura también como tutor de Moreno en su primer matrimonio. En cualquier caso, puede deducirse que se mantiene el sistema de aprendizaje familiar y práctico como alternativa al método académico que tanto costaba implantarse en el territorio nacional y al cual sí accedió Diego Filguera.

Así las cosas, Fernando Moreno obtiene su título de «Maestro de Obras y Yesería» del Cabildo Jerezano en 1831. Resulta de interés el texto de la carta de examen, en el que el Ayuntamiento aún habla de prerrogativas para examinar y autorizaciones para que sus examinados pudieran actuar en el territorio nacional.

Desconocemos su actividad en los primeros años. Cabe suponer que mantuviera la misma que le permitía subsistir hasta ese momento; lo cierto es que había adquirido una elevada capacidad de proyección, dibujo y ejecución «práctica y especulativa». Así puede deducirse de sus proyectos en los que no sólo desarrolla los alzados exigidos por la norma de policía urbana del municipio, sino que también ejecuta plantas de diferentes tipologías, adaptando y creando espacios complejos de naturaleza palacial e industrial. Su conocimiento del lenguaje clásico queda plasmado en la ejecución de sus proyectos. Ese proceso formativo cultural y técnico de aprendizaje del lenguaje clásico se concretó en la formación de una biblioteca personal. Aunque no se citan libros específicos, su testamen-

25 En la provincia de Cádiz sólo se titularon 11 Maestros de obras entre 1815 y 1858. R. SANTAMARÍA, «Los maestros de obras aprobados», págs. 349-359.

26 José Ramón BARROS CANEDA, *El Puerto de Santa María. La ciudad renovada*, Cádiz: Publicaciones del Sur, 2001, pág. 29-30.

27 Desde mediados del siglo XVIII existió en la ciudad una familia de maestros de obras apellidada Gutiérrez, José y Francisco, cuya actividad está documentada al menos entre 1780 y 1820. J. BARROS, *El Puerto de Santa María*, págs. 26-27. Existe constancia además de otro maestro de albañilería, José Gutiérrez, citado en un arrendamiento en 1831. AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 990, fols. 154r-156r. 1834.

to hace mención a la existencia de planos, libros y útiles de albañilería que, avalado por su catálogo, hace pensar en el uso y manejo de la tratadística de al menos Vignola, Bails y Tomás de Sisto²⁸. No obstante, conviene resaltar también la presencia de esos útiles de albañilería que indican una dualidad teórica y práctica constatada por las innumerables obras menores que llevó a cabo durante su vida profesional.

Hasta septiembre de 1833 el Ayuntamiento de El Puerto no lo sitúa como ayudante de Diego Montero en sus labores de maestro fontanero de la ciudad. En marzo de 1834, Moreno presenta en el Ayuntamiento un escrito reclamando el salario de 712 reales (cuatro por día) que le adeudaban por los 178 días trabajados como ayudante de Montero y solicitando su nombramiento como titular de la plaza con sueldo de 8 reales diarios con que estaba dotada o bien su retirada definitiva del puesto por cuanto, como afirma, su dedicación le suponía el tener que dejar a un lado otras obras de mayor consideración²⁹. A partir de ese momento empieza a desarrollar el grueso de su producción. Su vínculo con la gestión municipal se establecerá a través de trabajos relacionados con las infraestructuras urbanas, en concreto con el traslado de una fuente pública en 1839 y sobre todo con la concesión en 1851 del mantenimiento del suministro de agua urbano durante cinco años³⁰. Pero, además, de forma anómala dadas las fechas, en los años 1851 y 1851 sustituye las ausencias de Diego Filguera en el cargo de Maestro Mayor de Obras de la ciudad³¹.

Y es este vínculo profesional con la ciudad el que cuestiona, en fechas tan tardías, el sistema implantado por la Academia. Filguera, como Maestro Mayor, mantuvo a lo largo de su vida una posición enfrentada, propia de su categoría de examinado, con Moreno en cuanto al ejercicio profesional. Ya desde 1835 había tenido severos enfrentamientos con Moreno a raíz de una disputa sobre el trazado de una bodega, acusándole de insubordinación. Cuatro años después también emitió un informe negativo en la valoración del proyecto de Moreno para la fuente de la plazuela de la Cárcel afirmando que era desproporcionado, aunque lo cierto es que Filguera no acepta ninguno de los tres que se presentan. Pese a esta situación, el Municipio lo nombró su sustituto en varias etapas entre los años 1850 y 1851, durante las cuales intervino activamente en uno de los grandes procesos de renovación de la ciudad burguesa: el proceso de supresión de los soportales de la fachada urbana que hacía frente al río Guadalete. En 1851 realiza las mediciones y sobre todo los aprecio o valoraciones de una parte de esos terrenos para su posterior enajenación³². La ejecución de estas tasaciones, fuente importante de ingresos de los titulados, implicaba el reconocimiento municipal de su titulación no académica. Pero, además, durante su interinidad aprobó expedientes de reformas del caserío, también actividad ésta muy importante

28 Su biblioteca se valoró en 140 escudos y los útiles de albañilería en 343 con 900 milésimas. AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1254, fols. 548r-589v. Partición de bienes de Fernando Moreno y Gutiérrez. 1868.

29 AMEPSM: Actas Capitulares. Legajo 117, fols. 329r-329v. 1834.

30 AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1089, fols. 47r-48v. 1851.

31 J. BARROS, *Itinerarios portuenses*, pág. 17.

32 J. BARROS, *La ciudad renovada*, pág. 91.

en el proceso de renovación urbano y de consolidación de una imagen determinada de la ciudad; así como muchas obras menores³³.

En este contexto ambiguo con respecto a la supuesta legalidad del ejercicio profesional, se lleva a cabo una de las intervenciones más relevantes de Fernando Moreno. Relevante por cuanto supondrá la presencia de un no titulado en una tipología reservada a arquitectos titulados. En 1851 realiza las obras de la fachada de la iglesia del Convento del Espíritu Santo en cuyo expediente de aprobación municipal, Filguera insiste en señalar la necesidad de la presencia de «profesor aprobado».

Por tanto, el proceso profesional de Fernando Moreno, aún a pesar de las oposiciones mostradas, conlleva un ascenso paulatino en su intervención en el nuevo modelo de ciudad que se iba imponiendo. En relación con toda esta situación de valoración de la actividad profesional, resulta muy ilustrativo ver cómo en la documentación consultada aparece citado profesionalmente de diferentes maneras, pero nunca como maestro de obras pese a que su carta de examen así lo acreditaba y a que su actividad real tenía mucho que ver con aspectos reservados a los titulados.

En los Padrones Municipales consultados se le cita como albañil, a pesar de que la terminología del documento recogerá conceptos como maestro mayor y oficial de albañilería. Tan sólo en 1855 aparece citado como maestro albañil³⁴. En otros documentos administrativos aparece reflejado como aparejador, tal es el caso del expediente, ya citado, del traslado de la fuente. En cualquier caso, parece muy claro que, a partir de su interinidad como Maestro Mayor de la ciudad, tan sólo en la documentación privada se titula como maestro de obras³⁵; mientras que en la oficial, relacionada con su actividad que se extiende hasta 1859, queda citado como aparejador, probablemente debido a las regulaciones generadas por los decretos Lujan y Moyano en 1855 y 1857 respectivamente³⁶.

Parece por tanto evidente que la regularización del ejercicio de la arquitectura en sus diversas categorías poco a poco iba extendiéndose por los territorios del reino. Figuras como Fernando Moreno, un profesional no titulado pero capaz de afrontar retos profesionales muy importantes, fue resultado o símbolo de ese complejo y extendido en el tiempo y en el espacio proceso, que arrancó con las regulaciones académicas del estado ilustrado, que fue continuado por el estado burgués en el siglo siguiente y que tantos conflictos y controversias entre arquitectos, maestros de obras y no titulados trajo consigo.

33 Sirvan como ejemplo de estos casos descritos, de entre otras, las siguientes referencias. AMEPSM: Policía urbana. Legajo 1464, expte. 5. 1850. Aprobación de obra de la fachada de la casa calle Durango, 9. *Idem*, expte. 32. 1851. Sobre quitar una reja de la fachada n° 1 de la calle del Ganado; *Idem*, expte. 14. 1851 Sobre colocar una reja en la fachada n° 14 de la calle del Ganado.

34 AMEPSM: Estadística. Legajo 1076, años 1823-1828-1831, s/f; *Idem*. Legajo. 1079, 1836, s/f.; *Idem*. Legajo 1103, 1843, s/f.; *Idem*. Legajo 1130, 1849, s/f.; *Idem*. Legajo 1135-B, 1851, s/f.; *Idem*. Legajo 1142-B, 1853, s/f.; *Idem*. Legajo 1149, 1855, s/f.

35 AHPC: Protocolos de El Puerto de Santa María. Legajo 1142, fol. 307r-318r. 1858.

36 AMEPSM: Policía urbana, 1853, expte. 4.; *Idem*, 1859, expte. 23.; *Idem*, 1859, expte 37; *Idem*, 1859, expte. 23.

LA ACTIVIDAD CONSTRUCTIVA

La labor de Fernando Moreno a lo largo de aproximadamente treinta años fue más allá de lo que correspondería a un aparejador o a un maestro de obras secundario. Su capacidad de diseñar está presente en El Puerto a través de algunos edificios que, hasta cierto punto, se han convertido en referentes tipológicos. A pesar de las limitaciones ya comentadas para un no titulado, su ámbito de actuación fue extenso y demandaba un proceso formativo bastante completo, aunque, en este caso, no validado académicamente.

A lo largo de su vida fue capaz de enfrentarse a problemas arquitectónicos de diferente naturaleza; sin embargo, el núcleo de su catálogo está constituido por los diseños de bodegas que ejecutó entre los años 1837 y 1849. De su análisis podemos colegir una especialización en el modelo tipológico que le llevó a dominar la construcción y a resolver el diseño para espacios irregulares y complejos. En cualquier caso, es cierto que su buena labor le permitió además intervenir en otras facetas de la ciudad: infraestructuras urbanas; arquitectura doméstica; religiosa e infinidad de obras de menores.

No haremos un exhaustivo repaso al catálogo de su producción, hasta la fecha localizada exclusivamente en El Puerto de Santa María; tan sólo haremos referencia a aquella que tiene que ver con la hipótesis que barajamos de la existencia de profesionales de la arquitectura con formación no validada, que transitaron el segundo tercio del siglo XIX y que fueron colaboradores en ese proceso de reformulación y transformación de la ciudad barroca.

Bodegas

El conocimiento profundo de la tipología bodeguera le permitió elaborar soluciones diversas para problemas parcelarios y funcionales e incluso diseñar un modelo tipo. Desde el punto de vista formal, utiliza recursos clasicistas tomados de tratados de arquitectura que se convierten en un sistema de cita clasicista para otorgar dignidad arquitectónica a edificios de naturaleza industrial, como era el caso de las bodegas.

Una de las más interesantes es la que trazó para Carlos Carrera en el Campo de Guía portuense. Esta bodega en la actual calle Valdés contaba disponiendo en el otro lado de la calle un «trabajadero» que diferenciaba los espacios funcionales de un edificio de esta naturaleza³⁷. Este inmueble, aún existente, y por el cual el Maestro Mayor de la ciudad lo

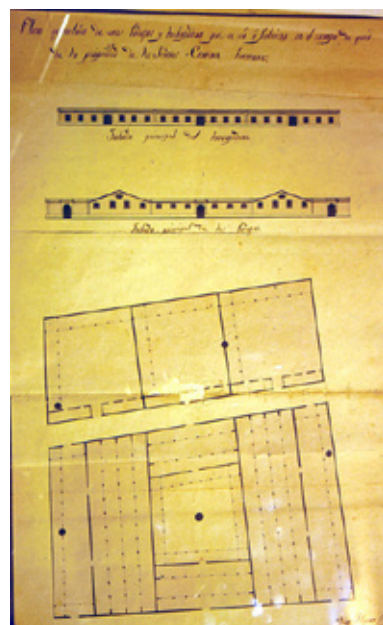


Fig. 1. Planta y alzado de la Bodega de Carlos Carrera. AMEPSM.

37 AMEPSM: Policía urbana, 1867. Expte. 1. Véase Fig. 1.

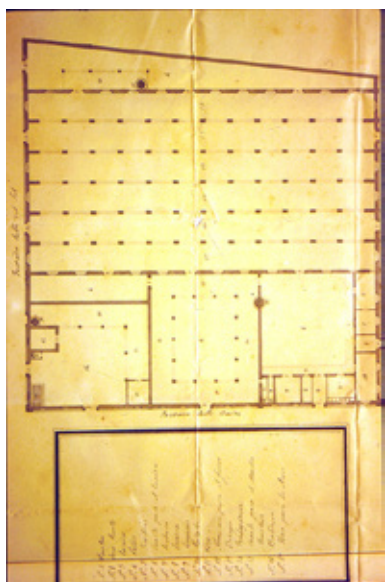


Fig. 2. Planta de la Bodega de Ruiz Tagle. AMEPSM.



Fig. 3. Planta de la Bodega de los Hermanos Larios. AMEPSM.

acusó de insubordinación tiene la curiosidad de presentar en uno de sus accesos un friso con la inscripción en grafías metálicas «FERNANDO MORENO DELINEO Y DIRIJO ESTOS EDIFICIOS», poco habitual en los arquitectónico y que podríamos interpretar como una clarísima alusión a su orgullo profesional. Pero lo interesante es, a fecha de 1835, la absorción por parte de Fernando Moreno del módulo tipológico patio/nave como fórmula de composición espacial con posibilidad de crecimiento, que demuestra haber adquirido los conocimientos necesarios para proyectar edificios complejos, lo que académicamente se denominaba «especulativo». La bodega de Carreras se genera en torno a un patio porticado central, casi trapezoidal, en cuyos cuatro lados se desarrollan crujías con las naves de almacenamiento, lo que permite una alta capacidad productiva. Este formato acude además a citas clásicas en la configuración ornamental: los típicos frontones de las cubiertas a dos aguas de las naves, apilastrado del muro, recercado de vanos o guardapolvos a modo de entablamentos. Todo un repertorio de la tratadística que confirma su conocimiento y uso en edificios industriales, como es el caso de otra bodega que traza dos años después para Antonio Ruiz Tagle en la misma calle Valdés, con fachadas principales a la calle San Bartolomé y la actual plaza de Elías Ahuja³⁸. En ésta, que también adopta el módulo citado y de la que ha sobrevivido una parte, utiliza en las portadas principales fórmulas estéticas tomadas de la tratadística. Así la portada a San Bartolomé es de orden dórico con sendas pilastras estriadas, entablamento con triglifos y metopas con bucráneos, escudos y plafones circulares y un espléndido frontón curvo volado con su intradós decorado con relieves, todo según la regla de Vignola y probablemente tomado del libro de Tomás de Sisto editado como manual de la Academia de Nobles Artes de Cádiz en torno a 1812 con grabados que reproducían los órdenes clásicos y que tuvo bastante

38 AMEPSM: Policía urbana, 1837, expte 7. Véase Fig. 2.



Fig. 4. Planta y alzado de la fuente de la Plaza de la Cárcel. AMEPSM.



Fig. 5. Vista actual de la fuente de la Plaza de la Cárcel.

difusión en la zona³⁹. Algo similar sucede con la portada del lado opuesto, realizada en orden jónico y que cumple los preceptos de los pórticos e intercolumnios que Tomás de Sisto recoge en su tratado.

Cerramos el capítulo bodeguero con otra en la misma calle, hoy bastante modificada, y que Moreno levantó para los hermanos Larios en 1848. Lo interesante de esta bodega es la reformulación que realiza del módulo compositivo básico de patio y nave. En este caso el patio se extiende por la fachada principal, quedando articulado en tres menores con diferentes funciones: patio central como espacio de representación, patio derecho como zona de oficinas y patio izquierdo como «trabajadero»⁴⁰.

Infraestructuras urbanas

En esta misma línea de mostrar las capacidades de diseño de Fernando Moreno, tenemos que mencionar la construcción de la fuente de la plazuela de la Cárcel, realizada en 1840 y que continúa con ese proceso de reformulación estética de la ciudad con elementos considerados menores⁴¹. El proyecto incluía un pilar de agua que se dibujó en orden dórico,

39 Tomás de SISTO, *Principios de arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cadiz*, Cádiz: Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1988, Ed. Facsímil. Al respecto véase Antonio de la BANDA Y VARGAS, «La historiografía artística en los siglos XVIII y XIX», *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), págs. 207-216.

40 AMEPSM: Policía urbana, 1848, expte. 29. Véase Fig. 3. Sobre el tema bodeguero véase al respecto J. BARROS, *El Puerto de Santa María*, págs. 211-237.

41 AMEPSM: Aguas, Fuentes y Cañerías. Legajo 193, expte. 1. Véanse Figs. 4 y 5.

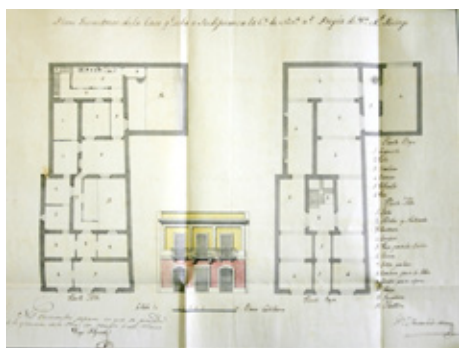


Fig. 6. Planta y alzado de la Casa-Bodega de Manuel Viergol. AMEPSM.

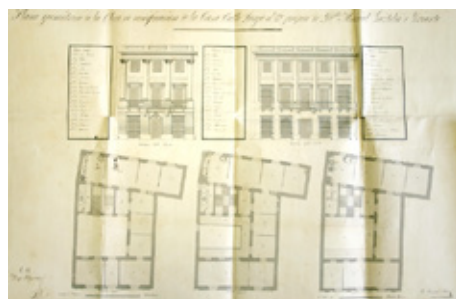


Fig. 7. Planta y alzado de la casa de Manuel Gaztelu. AMEPSM.

probablemente también bajo los modelos «vignolescos» de Tomas de Sisto. La fuente en la actualidad consta de taza octogonal con pilar central, también octogonal, sobre zócalo que actúa como depósito y cuyos frentes se articulan con pilastras angulares, óculos en los intercolumnios, entablamento con triglifos y metopas lisas, cornisa volada con mútulos y una cubierta gallonada.

Arquitectura religiosa

En 1851 recibe el encargo de transformar la fachada de la iglesia del Convento del Espíritu Santo⁴². Una labor que adquiere una significación especial para la hipótesis de este texto y que además recoge los usos estilísticos que venimos mencionando. Se desconoce hasta qué punto interviene en la misma, aunque al parecer el trabajo consistía en reformar la actual fachada de la iglesia, cuyo acceso se realizaba a través de dos portadas laterales, hoy cegadas. Lo cierto es que en la composición final el uso de fórmulas de la tratadística vuelve a ser un factor clave. Ya había empleado en la bodega de Ruiz Tagle pilastras jónicas que ahora en la iglesia enmarcan toda la fachada, a eso añade un espléndido entablamento, superposición de órdenes y espadaña con frontón curvo en el que también se inscribe la fecha, 1851. Sin embargo, hay que hacer notar como la actual portada de alguna manera presenta una extraña composición o que en su caso quedara inacabada.

Arquitectura doméstica

En el capítulo de esta fundamental tipología arquitectónica que tanto tiene que ver con la consolidación del espacio urbano, Moreno también recibió encargos que le permitieron aplicar sus conocimientos del medio arquitectónico. Tan sólo, y dada la extensión del texto, vamos a mencionar dos encargos por lo que tienen de relevante en su diseño composi-

42 AMEPSM: Policía urbana, 1851, expte. 22.

tivo y en la aplicación de esa fórmula clasicista adaptada a la nueva ciudad.

El primero es la casa-bodega de Manuel Viergol en la calle Nevería⁴³. Un espacio complejo, con parcela estrecha y profunda que Moreno adapta a una doble necesidad: una pequeña bodega en planta baja y residencia del propietario en planta alta. Para resolver el problema espacial, establece un sistema de planta central organizada en torno a la caja de la escalera dispuesta en el centro de la composición. A ésta le antecede un reducido distribuidor independizado a través de un profundo zaguán y que da acceso a las crujiás laterales de la bodega. En planta baja la disposición del espacio es longitudinal en sentido de la parcela generándose sendas naves de bodega a un lado y otro de la escalera y en la superior, dado el carácter residencial, el diseño del espacio es transversal lo que facilita una especialización de las habitaciones que van desde las salas en fachada hasta las cocinas en la zona trasera de la parcela.

Este diseño funcional, axial y geométrico se ve trasladado a la composición de fachada que, jugando con elementos clásicos simplificados, refleja esa disposición del conjunto, dando un sentido más relevante a la planta superior al enmarcarla y «apilastrarla».

También realizó, y esto demuestra su consideración social como «arquitecto», otra residencia familiar en la calle Larga con trasera a la de Cielo, dos arterias principales de El Puerto de Santa María. El encargo lo realizó Manuel Gaztelu e Iriarte en 1847⁴⁴. Sin entrar en más consideraciones, podemos contemplar, de nuevo, la capacidad de proyección, el conocimiento del dibujo y de organizar el espacio familiar en una parcela que presentaba cierta irregularidad y que no tenía un tamaño excesivo. Moreno traza una estructura en tres plantas en torno a un patio descentrado adosado a la medianera izquierda. Esto le permite disponer en torno a los tres lados restantes de habitaciones de cierta entidad que de otra manera se verían reducidas en su superficie y por tanto poco útiles. El diseño del espacio implicaba planta de invierno y verano y una especie de ático para servicios de la casa. Pese al descentramiento del patio con respecto a la entrada del inmueble, la escalera situada en la zona posterior del patio se reconfigura como elemento centralizador. Moreno incluye una interesante solución consistente en la apertura de sendos corredores a los lados de la caja, que dan acceso a la vez que independizan la zona de las cocinas y comedor situados en la crujiá que hace frente a la trasera del edificio y que cierra ese trazo irregular de la planta. Este esquema se repite en las tres plantas, incluyendo en la tercera una amplia dependencia que denomina mirador y que resulta muy significativa por cuanto la casa está



Fig. 8. Vista actual de la fachada principal de la casa de Manuel Gaztelu.

43 AMEPSM: Policía urbana, 1841. expte. 2. Véase Fig. 6.

44 AMEPSM: Policía urbana, 1847, expte. 19. Véanse Figs. 7 y 8.

orientada hacia el río Guadalete, vía fundamental, pero también a la calle Larga, salida y entrada a la ciudad desde Jerez.

A nivel formal, la fachada se resuelve con ese formato clasicista que venimos señalando y que suponemos es la base formativa de Fernando Moreno. Planta baja con almohadillado que se expande lateralmente hacia las superiores. Plantas superiores organizadas por pilastras compuestas con un magnífico entablamento que proyecta la estructura «apilastada» fuera de la línea de fachada. La ornamentación remite de nuevo a elementos de la tratadística ya citada, en casos tan claros como los «mensulones»; los motivos decorativos de los dados de los balcones y la curiosa aplicación de acantos metálicos en los capiteles de las pilastras.

CONCLUSIONES

El objetivo final del texto es demostrar que la formación de los Maestros de Obras que intervinieron en ciudades medias o menores, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX, no fue exclusivo de las Academias, ni tampoco de sus procesos de regulación. El conocimiento de la vida y obra de Fernando Moreno así lo indica. De su análisis vital sabemos que obtuvo rentas del trabajo como maestro de albañilería muy similares a los que obtuvo el Maestro Mayor de Obra de la ciudad, permitiéndole un excedente económico importante que invirtió en inmuebles, algo propio de la burguesía profesional de esos tiempos y que el propio Diego Filguera también hizo. Pero, además, su formación inicial, aunque no aclarada, y como hemos visto sin llegar a obtener el título de la Academia de maestro de obras -cosa que Filguera sí logró- habla del sistema tradicional formativo que a la postre parece que complementó al regulado por el estado ilustrado y burgués. Esa formación, y creemos que queda demostrado, le permitió resolver e intervenir de manera muy intensa en la nueva ciudad decimonónica. Esta intervención no sólo tuvo una envoltura formal generando formas clasicistas que dice mucho del proceso formativo y cultural de Moreno, sino también resolviendo cuestiones espaciales y tipológicas que la nueva ciudad exigía. Cuestiones de naturaleza industrial - la bodega como gran factor económico, social y configurador del espacio urbano- que reclamaban conocimientos profundos de las tipologías que dieran respuesta a la organización del espacio productivo. Pero también cuestiones relacionadas con las nuevas formas de vida de la burguesía comercial e industrial. Sus diseños para residencias domésticas de cierto nivel e incluso para otras muy funcionales y asociadas a aspectos productivos hablan de Fernando Moreno como de un «arquitecto» destacado en la ciudad de El Puerto que, sin haber pasado el examen que lo habilitaba para trabajar en el Reino, fue capaz de desarrollar y poner en práctica conocimientos y capacidades que lo recolocan en el proceso histórico. Figuras éstas, entendidas tradicionalmente como secundarias en la gestión de la ciudad del XIX, fueron un recurso importante para los espacios urbanos menores.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE UN ARQUITECTO DECIMONÓNICO: BALBINO MARRÓN EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Balbino Marrón fue el arquitecto más destacado del siglo XIX en la ciudad de Sevilla. El trabajo de investigación aporta información inédita localizada en el Archivo de la Academia de San Fernando que aclara las incertidumbres que todavía existían sobre su formación inicial, maestros y posibles fuentes de referencia. También se analiza pormenorizadamente el expediente de la oposición realizada por el joven Marrón para obtener el título de arquitecto.

PALABRAS CLAVE

Balbino Marrón, Planos y dibujos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sevilla, Siglo XIX.

ABSTRACT

Balbino Marrón was the most remarkable architect of 19th century Seville. This research work provides some unpublished information found at the Archives of the Academy of San Fernando which sheds light on the uncertainties that still existed about this architect's initial training, his masters and first influences. It also analyses in detail the project presented at the Academy in Madrid as an exam test.

KEYWORDS

Balbino Marrón, Plans and drawings, San Fernando Royal Academy of Fine Arts, Seville, 19th Century.

Balbino Marrón fue el arquitecto más destacado del siglo XIX en la ciudad de Sevilla. Llevó a cabo relevantes intervenciones urbanísticas en los terrenos del Prado de San Sebastián y la margen izquierda del Guadalquivir, y también se encargó de la ordenación de la plaza de Armas y la calle Torneo con motivo del establecimiento de las estaciones del ferrocarril. En el interior de la ciudad hispalense, como arquitecto y urbanista, regularizó la plaza del Museo, terminó la fachada del edificio que alberga el actual Museo de Bellas Artes y culminó el proyecto de la plaza Nueva y el frente ochocentista del edificio del Ayuntamiento. Se ocupó igualmente de la alineación de la Alameda de Hércules, la construcción del cementerio de San Fernando y la edificación de los mercados del Perneo y los situados en la calle Feria. La transformación del palacio de San Telmo como residencia de los duques de Montpensier también fue obra suya¹.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE BALBINO MARRÓN: SUS MAESTROS

De los primeros años de Balbino Marrón apenas se conocían datos significativos, salvo que era vizcaíno y había nacido en Villaro, hoy Areatza, en 1812. Es más, la información que aporta su título de arquitecto, expedido el 24 de septiembre de 1837 en Madrid, se ha malinterpretado, por la falta de datos concretos, sobre todo, incluyendo al artista en las últimas promociones de alumnos que cursaron estudios de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, o suponiendo incluso que su vinculación con Sevilla se inicia en 1838, año en que se declaró vecino de la ciudad al solicitar su primer destino en Jerez como arquitecto municipal². La documentación localizada en el Archivo de la Academia de San Fernando, no obstante, es concluyente porque aclara algunas incertidumbres biográficas y aporta valiosa información sobre la formación inicial del futuro arquitecto municipal y provincial de Sevilla y respecto a sus maestros y posibles fuentes de referencia³.

En mayo de 1837 el joven Marrón se desplazó desde Sevilla, donde residía, a Madrid con la intención de superar el riguroso examen de la Academia y obtener el título de arquitecto⁴. Los aspirantes, para ser admitidos en las pruebas, según establecía la normativa

-
- 1 Antonio GONZÁLEZ DORADO, *Sevilla: centralidad regional y organización interna de su espacio urbano*, Madrid: Ayuntamiento, 1975; Antonio GONZÁLEZ CORDÓN, *Vivienda y ciudad: Sevilla 1849-1929*, Sevilla: Ayuntamiento, 1985; José Manuel SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Diputación, 1986, págs. 48-54; y «Balbino Marrón y Ranero», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, XXXII, págs. 708-709; Alfonso POZO Y BARAJAS, *Arrabales de Sevilla, morfogénesis y transformación: el arrabal de los Humeros*, Sevilla: Universidad, 1996; Francisco JAVIER RODRÍGUEZ BARBERÁN, *Los cementerios en la Sevilla contemporánea: análisis histórico artístico (1800-1950)*, Sevilla: Diputación, 1996; y Vicente LLEÓ CAÑAL, *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1997.
 - 2 J. M. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo*, págs. 99-104; y «Balbino Marrón», págs. 708-709.
 - 3 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol.
 - 4 La madrileña de San Fernando y la valenciana de San Carlos eran las únicas academias que en ese momento tenían potestad de emitir los títulos oficiales de arquitecto y maestro de obras. *cf.* María del Rosario SANTAMARÍA ALMOLDA, «Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica

vigente en ese momento, que se regulaba por la Real Orden de 28 de agosto de 1816, tenían que acreditar los estudios realizados en la disciplina, si no eran alumnos de la Academia, y certificar un mínimo de dos años de práctica al lado de un académico o arquitecto. También debían presentar el diseño de un edificio de primer orden, ejercicio que se denominaba «prueba de pensado» y constaba de dos partes: los planos del proyecto, en planta, sección y alzado; y el informe práctico facultativo, que comprendía ubicación, método constructivo y presupuesto económico. Si el aspirante obtenía el beneplácito de la Comisión de Arquitectura, podría presentarse a la segunda fase de la oposición, la «prueba de repente», que se celebraba en una sala de la Academia donde se aislaba al aspirante a arquitecto durante un tiempo fijo no superior a quince horas a fin de que delinease un proyecto escogido de entre tres temas salidos al azar del «Libro de asuntos para arquitectos». Además de estas dos pruebas, los opositores tenían que superar un examen oral ante un tribunal académico, en el transcurso del cual se cotejaban los planos hechos en ambas fases y se preguntaba al concursante sobre ellos y acerca de las materias propias de la profesión, tanto teóricas como prácticas. Si el dictamen de los académicos, establecido mediante votación secreta, era favorable, el aspirante obtenía el título de arquitecto⁵.

El expediente completo de la oposición realizada por Balbino Marrón se conserva en el Archivo de la Academia. El documento se ajusta a la normativa legal, como era preceptivo, e incluye la partida de nacimiento y varios certificados relativos a los estudios y prácticas realizadas por el aspirante a arquitecto. Marrón, tal y como constata Pedro José de Madariaga, sacerdote de la iglesia parroquial de San Bartolomé de la villa de Villaro, era hijo legítimo de León Marrón, natural de Bilbao, y Lorenza Ranero, que había nacido en Villanueva de Presa, pueblo del municipio de Carranza, en Vizcaya, y vino al mundo en el referido pueblo vizcaíno de Villaro, hoy Areatza, «el 23 de febrero de 1812, a la una y media poco más o menos de la mañana»⁶.

La documentación, por desgracia, no aclara el motivo ni la fecha concreta de su traslado a Sevilla porque esa información, al fin y al cabo, era irrelevante para el examen, pero incluye una certificación firmada por Melchor Cano en la ciudad de la Giralda el 5 de mayo de 1837, en calidad de «Arquitecto Académico de Mérito de las Academias Nacionales de San Fernando y de San Carlos, y Arquitecto mayor de Sevilla, y Director de Arquitectura de la Escuela de Nobles Artes hispalense», que acredita que Balbino Marrón había estado cuatro años estudiando la disciplina, y asistiendo a las obras realizadas por el arquitecto Salustiano Ardanaz, y que una vez fallecido este maestro «ha continuado

(1814-1858) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 9 (1996), pág. 220. En Sevilla, la Escuela de las Tres Nobles Artes fundada por Carlos III en 1771 alcanzó el rango de academia en 1843 y la consideración de primera clase en 1849. Al respecto, *cf.* Antonio MUÑOZ OREJÓN, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961, págs. 67, 259.

5 Sobre esta cuestión, *cf.* José Enrique GARCÍA MELERO, «Arquitectura y Burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 4 (1991), págs. 283-348; y «El debate académico sobre los exámenes para las distintas profesiones de la Arquitectura (1781-1783): El arquitecto según Juan de Villanueva», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 6 (1993), págs. 325-377.

6 ARABASE, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol.

concurriendo a la clase de arquitectura de la Escuela de Nobles Artes con el mayor aprovechamiento y aplicación, asistiendo también a las obras que han estado bajo mi dirección; hallándose bastante impuesto en la práctica de construcción»⁷.

Marrón, por tanto, no se formó en Madrid, en la Academia de San Fernando, como se suponía, sino en la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, bajo la dirección, eso sí, de dos arquitectos académicos: Salustiano Ardanaz y Melchor Cano. Al igual que Marrón, Ardanaz era de origen vasco⁸; y en Sevilla estuvo vinculado a un grupo de intelectuales y científicos —entre los que se encontraba Cano— que se reunía en una casa de la calle Cervantes, donde celebraban conferencias sobre cuestiones matemáticas, de arquitectura, geodesia y otras ramas de las ciencias exactas⁹. Aunque no era profesor en la referida escuela artística, Salustiano Ardanaz tuteló al joven Marrón en la práctica de la profesión a raíz, quizá, de la suspensión temporal de las clases por motivos económicos¹⁰. El madrileño Melchor Cano fue el primer arquitecto aprobado por la Academia que desempeñó el cargo de arquitecto mayor de la ciudad de Sevilla¹¹. Desde 1827 era el responsable de las enseñanzas de «Geometría práctica y descriptiva» en la Escuela de las Tres Nobles Artes, y a partir de 1829 y hasta su fallecimiento en 1842 ejerció la dirección de su sección de arquitectura¹².

Otro documento importante que forma parte del expediente y sirve para completar el perfil formativo de nuestro arquitecto lo constituye la carta que el secretario de la Comisión de Arquitectura envía al director de la Academia de San Fernando para informarle de que el aspirante Balbino Marrón había obtenido «la totalidad de sufragios para su admisión a los ejercicios referidos de prueba y examen para graduarse de arquitecto», pues en ella consta que el joven Marrón se inició en el «estudio de la arquitectura en Bilbao al lado del señor Belauzarán» y que había continuado su formación después, «por más de seis años, bajo la dirección de Salustiano Ardanaz, y a su fallecimiento, de Melchor Cano»¹³. Es decir, el primer maestro de Marrón, en Bilbao, antes de trasladarse a Sevilla, fue el arquitecto neoclásico Juan Bautista Belaunzarán¹⁴. La edad a la que comenzó sus estudios en la

7 *Ibidem*.

8 Fue aprobado maestro arquitecto el 18 de febrero de 1827. *cf.* José LABORDA YNEVA, *El proyecto de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las pruebas de examen de los aspirantes vascos. 1776-1855*, Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones, 2011, pág. 96.

9 Manuel ÁLVAREZ BENAVIDES, *Explicación del plano de Sevilla*, Sevilla: Imprenta de A. Izquierdo, 1868, II, págs. 120-121.

10 Sobre las dificultades económicas por las que atravesó la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en el periodo 1831-1835, *cf.* A. MURO OREJÓN, *Apuntes*, pág. 258.

11 Tomó posesión el 16 de enero de 1826. *cf.* J. M. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo*, pág. 49.

12 A. MURO OREJÓN, *Apuntes*, págs. 48, 50.

13 ARABASF, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol.

14 Su obra más importante fue el cementerio bilbaíno de Mallona, un trabajo de 1823 que sigue los parámetros higienistas y clásicos. *cf.* Kosme María BARAÑANO, Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI, *Arte en el País Vasco*, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 168.; y José Antonio BARRIO LOZA, «El urbanismo y la arquitectura neoclásica en el País Vasco», *Ondare*, 21 (2002), págs. 15-45. A la luz de esta referencia documental que hace de Belaunzarán el primer maestro de Marrón resulta obligado comparar el cementerio bilbaíno de Mallona y el sevillano de San Fernando. Aunque las influencias concretas son muy difíciles de precisar, no cabe duda de que el proyecto que elaboró Balbino Marrón en junio de 1851 para el cementerio hispalense, cuando ya era un arquitecto experimentado, nada

capital de Vizcaya no se puede establecer con certeza pero las referencias documentales permiten fechar su llegada a Sevilla hacia el año 1831, cuando Marrón tenía unos 18 o 19 años. Una posible recomendación de Belaunzarán al también vasco Ardanaz, que trabajaba como arquitecto en la ciudad hispalense, no se debe descartar.

También forma parte del expediente que se conserva en el Archivo de la Academia un certificado de buena conducta que firmó José Ramírez Cruzado, otro sacerdote, titular en este caso de la parroquia sevillana de San Andrés. En este documento figuran un par de datos interesantes sobre el joven Marrón: que «ha observado continuamente buena vida y costumbres sin tacha alguna en su conducta moral y política», y que había vivido «en la feligresía cuatro años continuos hasta el mes de mayo de 1837 en que pasó a la villa y corte de Madrid»¹⁵. Al margen de la primera información, que se ajusta a lo esperado en un futuro arquitecto, se constata que en el periodo 1833-1837 vivía Balbino Marrón en la parroquia de San Andrés, muy cerca, por tanto, del mercado de la Encarnación, obra que por esas fechas construían sus maestros Ardanaz y Cano y con los que seguramente colaboró¹⁶.

LA PRIMERA FASE DE LA OPOSICIÓN REALIZADA POR EL JOVEN MARRÓN EN LA ACADEMIA

La documentación de archivo localizada constata que Balbino Marrón, en mayo de 1837, se encontraba en Madrid preparando su «prueba de pensado», ejercicio de gran complejidad que servía para constatar los conocimientos teóricos y técnicos de los aspirantes a arquitecto en los métodos y materiales constructivos y en cuanto a tipologías¹⁷. Tres meses más tarde, el 12 de agosto, concretamente, presenta Marrón, en la secretaría de la Academia, la solicitud para ser admitido en la primera fase de la oposición, que acompaña de los certificados y ejercicios requeridos.

El proyecto escogido por Balbino Marrón fue el diseño de un hospital general con capacidad para setecientas plazas de ambos sexos, conjunto edilicio que, según explica en su informe facultativo, sitúa en Sevilla, «por reunir en un solo edificio los varios que con el mismo objeto existen dentro de la referida ciudad»¹⁸, pero fuera de la muralla, en la

tiene que ver con la concepción funeraria de Juan Bautista Belaunzarán. Marrón, de hecho, defiende mausoleos y sepulturas subterráneas como elementos básicos y fue muy crítico con las formas de edificación neoclásicas porticadas y las sepulturas de inhumación y nichos bajo galerías, que considera carentes de higiene. *cf.* F. J. RODRÍGUEZ BARBERÁN, *Los cementerios*, pág. 107.

15 ARABASE, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol. Se entiende, claro está, que marchó a Madrid para realizar las pruebas preceptivas y obtener el título de arquitecto.

16 Sobre su historia constructiva, *cf.* Alberto FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Arquitectura y urbanismo en la Sevilla ochocentista: la plaza-mercado de la Encarnación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21 (2009), págs. 205-222.

17 La mayor parte de las pruebas conservadas en la Academia de San Fernando fechadas en las primeras décadas del ochocientos se refieren a edificios públicos de primer orden, como teatros, hospitales, ayuntamientos, bibliotecas, templos, cuarteles, cementerios o museos. Al respecto, *cf.* M. R. SANTAMARÍA ALMOLDA, «Bases documentales», pág. 221.

18 ARABASE, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, informe facultativo, fols. 1 r-1 v.

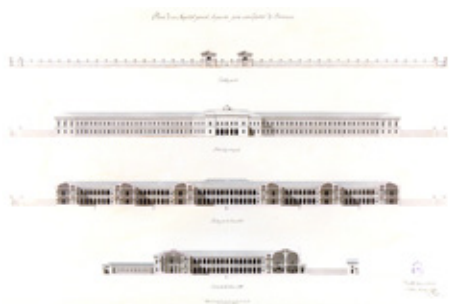


Fig. 1. Hospital general: alzado y sección. Proyecto de B. Marrón, 1837. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Gabinete de dibujos, A-2505.

periferia, por motivos de higiene pública¹⁹. Los tres planos que constituyen el ejercicio realizado por el joven Marrón han sido publicados recientemente por José Laborda Yneva en una obra muy instructiva y necesaria que recopila las pruebas de examen de los aspirantes vascos comprendidas entre los años 1776 y 1855 que se conservan en el Archivo de la Academia de San Fernando²⁰. Laborda, eso sí, dado el enorme volumen de la documentación gráfica que ha manejado, que alcanza 848 planos correspondientes a 381 proyectos, sólo ha podido dedicar breves fichas de análisis a los diseños de los arquitectos vascos y no tiene en cuenta las características del tipo hospitalario en su contexto histórico-artístico ni sus posibles influencias y modelos de inspiración.

El primero de los tres documentos gráficos proyectados por Balbino Marrón al que voy a referirme es el correspondiente a la fachada del hospital general²¹ [Fig. 1]. Se trata, como evidencia el alzado y el propio aspirante a arquitecto explica en su informe facultativo²², de un edificio sobrio de dos pisos que sigue normas clasicistas en su concepción —no podía ser de otra manera, por supuesto, ya que iba a ser examinado por la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando— y presenta una sección central con doble avance sobre el plano principal de fachada hacia una escalinata apenas distinguible en el dibujo, aunque mencionada por el futuro arquitecto hispalense en su informe.

El cuerpo medio del imafrente se organiza en pórtico bajo estructurado por cinco arcos semicirculares, amplia balaustrada que cierra el balcón del piso superior y frontón recto coronado por un copete armero que integra escudo y triunfos, triple combinación de elementos que define la fachada principal del antiguo Consistorio de San Sebastián, obra de Silvestre Pérez²³, aunque la balaustrada del piso alto y el remate en copete remiten

19 La progresiva necesidad de más higiene social y un mayor espacio para las instalaciones sanitarias impondrá un alejamiento de los hospitales del centro de la ciudad burguesa del siglo XIX. Esta norma constructiva ya la defendían Benito BAILS, *Elementos de Matemática*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, IX, págs. 855, 857; y Francisco Antonio de VALZANIA, *Instituciones de arquitectura*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1792, pág. 64. También Melchor Cano, maestro de Marrón en el momento en que éste opositaba en Madrid, estaba a favor de la ubicación periférica de los hospitales, tal como evidencia el discurso que pronunció en la Real Academia de San Fernando con motivo de su nombramiento como académico de mérito. Sobre esta cuestión, *cf.* María Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, «El arquitecto Melchor Cano y la teoría de la ciudad», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 3 (1990), pág. 424.

20 J. LABORDA YNEVA, *El proyecto*, págs. 312-313.

21 ARABASF, *Gabinete de Dibujos*, A-2505.

22 ARABASF, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, informe facultativo, fols. 4 r-4 v.

23 Carlos SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: CSCAE y IEAL, 1986, págs. 227, 393.

a fórmulas barrocas. Salvo esta sección central, que protagoniza la arquitectura, el aspecto exterior del edificio es puro módulo, pues el ritmo austero y repetitivo del diseño sólo se altera mínimamente en las tres últimas ventanas altas de cada flanco, que presentan molduras ornamentales y un mayor desarrollo. El ordenamiento reiterativo de sus vanos podría estar inspirado en el Hospital General de Madrid, edificio diseñado por José de Hermosilla y Francesco Sabatini y nunca completado que sufrió un largo y complejo proceso constructivo. Con todo, el aspecto de este importante establecimiento sanitario en 1837, cuando Marrón residía en Madrid, no sería muy diferente del plasmado por León Gil de Palacio en su conocida maqueta de Madrid²⁴.

El corte longitudinal describe la articulación de los seis pabellones de enfermos proyectados, tres en el flanco izquierdo de las mujeres y otros tantos en el lado opuesto de los hombres. En todos ellos se distinguen las respectivas salas de enfermos bajas y altas, el desván y las galerías de comunicación que se disponen asimismo en ambas plantas. También se detalla el aspecto de los cinco patios que separan los pabellones y las respectivas galerías de arcos, impostados en el piso bajo y sencillos en el principal. La capilla, de dos alturas y planta cuadrangular, se localiza justo detrás del largo corredor central, en eje con el patio principal y la entrada general al complejo sanitario, disposición, por cierto, que repite el esquema del Hospital Mayor de Milán [Fig. 2]. Esta pieza constituye una inercia estructural que remite al origen plurifuncional del hospital medieval²⁵, pero Marrón la proyecta sin cúpula ni signos exteriores que la identifiquen como tal, como una dependencia funcional que se integra en el edificio.

El corte transversal reproduce el fondo del hospital y describe, de izquierda a derecha, la configuración edilicia de varias estancias: depósito de muertos, capilla y piezas contiguas, patio principal, galería, zaguán, pórtico y cuerpo de guardia²⁶.

En este primer plano también figuran dibujados el muro que circunvala el área hospitalaria y un amplio espacio de transición hacia el edificio donde Marrón tenía previsto instalar jardines y árboles. En la fachada principal, en vez de muro de cierre, se colocaría el enrejado de hierro con pedestales que aparece delineado con dos puestos de guardia protegiendo la entrada al recinto. Esta solución de verjas y pilares la volverá a emplear Balbino Marrón en su proyecto de 1851 para el cementerio de San Fernando²⁷.

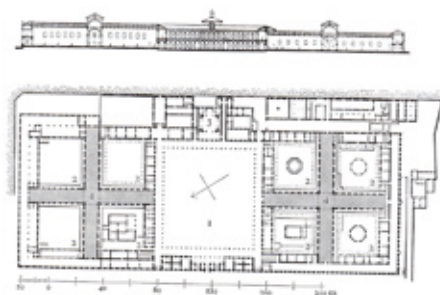


Fig. 2. Hospital Mayor de Milán. Planta según Tollet. Publicada en D. Leistikow, *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, Frankfurt am Main, 1967.

24 La reproducción del hospital realizada por Gil de Palacio se puede consultar en C. SAMBRICIO, *La arquitectura*, pág. 207.

25 Nikolaus PEVNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, págs. 165-166.

26 ARABASE, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, informe facultativo, fols. 5 r-5 v.

27 Al respecto, *cfr.* el dibujo arquitectónico publicado por FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ BARBERÁN, «El plano del Cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero», *Archivo Hispalense*, 221 (1989), págs. 165-183.

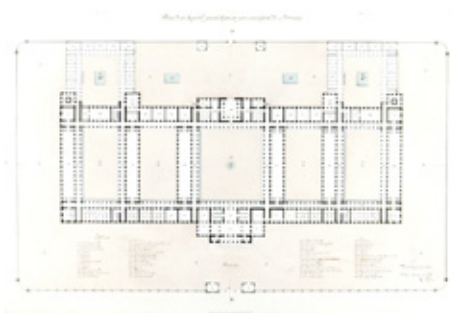


Fig. 3. Hospital general: planta baja. Proyecto de B. Marrón, 1837. ARABASE, Gabinete de dibujos, A-2503.

Otro plano que custodia la Academia²⁸ [Fig. 3] describe la planta baja del complejo hospitalario imaginado por el joven Marrón. El dibujo comprende el edificio y su espacio adyacente reservado para el recreo de los usuarios. La estructuración planimétrica del hospital es definida mediante un diseño en peine que enlaza la crujía principal y la posterior mediante cuerpos transversales a los que dota de salas para enfermos, solución que favorece la relación axial entre estas dos crujías longitudinales. El patio principal, de mayor tamaño, lo sitúa en el centro del edificio para separar el sector masculino, localizado a la derecha, del femenino, ubicado a la izquierda. La crujía correspondiente a la fachada principal está muy compartimentada, a fin de albergar un

buen número de servicios hospitalarios, y la posterior presenta una secuencia horizontal equiparable a ésta.

La crujía principal y la posterior son enlazadas perpendicularmente mediante seis funcionales y rectangulares pabellones de hospitalización que se conciben como núcleos sanitarios incrustados dentro del edificio. A los pabellones se accede mediante galerías que organizan las circulaciones principales del hospital estableciendo coherentes ejes transversales y longitudinales que evitan interferencias en el servicio, estructura distributiva que mantiene la tradición hospitalaria renacentista de patios con galerías de columnas²⁹. En los extremos de cada pabellón se ubican varios espacios reservados para los jefes de sala, practicantes y auxiliares sanitarios que siguen el modelo hospitalario francés y funcionan como unidades de atención y vigilancia³⁰.

La última planimetría que forma parte del primer ejercicio de Marrón describe la compartimentación de la planta alta del hospital general³¹ [Fig. 4]. Sus crujías principal y posterior, tanto en superficie como en distribución, respetan la estructura y disposición del piso bajo variando únicamente en la función prevista para las diferentes salas instaladas. También las plantas altas de los seis pabellones que enlazan transversalmente las crujías longitudinales de este segundo piso manifiestan compartimentación y funciones similares a las del piso bajo, en consonancia con el modelo francés de pabellones³².

28 ARABASE, *Gabinete de Dibujos*, A-2503.

29 Remite al tipo propuesto por Filarete. *cfr.* Dankwart LEISTIKOW, *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, Frankfurt am Main: C. H. Boehringer Sohn, 1967, págs. 69-70.

30 Sobre el modelo de pabellones desarrollado en Francia a finales del siglo XVIII, *cfr.* María Dolores FERNÁNDEZ MÉRIDA, «Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 29 (2006), págs. 72-73, 88-90.

31 ARABASE, *Gabinete de Dibujos*, A-2504.

32 *cfr.* nota n° 30.

BALBINO MARRÓN Y EL MODELO HOSPITALARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LAS CIENCIAS DE PARÍS

Una vez analizados los planos del hospital proyectado por Balbino Marrón, cabe preguntarse si esta arquitectura imaginada para la curación y el cuidado responde a una concepción moderna o sigue, por el contrario, fórmulas tradicionales. Para responder adecuadamente esta cuestión, hay que contextualizar la propuesta y establecer las posibles fuentes de referencia directamente relacionadas con la formación académica del joven Marrón. En este sentido, como destaca la historiografía relativa a la arquitectura hospitalaria occidental, se debe tener en cuenta el largo proceso de evolución tipológica que han sufrido los hospitales. Arranca con los diseños basilicales y claustrales de la Antigüedad y la Edad Media, continúa con las formas cruciformes de los hospitales italianos del Renacimiento y los españoles levantados por los reyes a partir de 1501, y culmina en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el hospital deja de ser considerado un espacio asistencial y se perfila ya, siguiendo criterios higienistas, como lugar específico de atención a los enfermos³³.

En la época en que Marrón pergeñó su proyecto, la ciudad burguesa demandaba equipamiento para el ocio, la administración, el comercio y la docencia, pero las instalaciones sanitarias también eran muy valoradas por la sociedad. La definición del hospital moderno del siglo XIX sufre, no obstante, un complejo y dilatado proceso de búsqueda tipológica que se inicia en las décadas finales de la centuria anterior con el debate en torno a la planta y el enclave óptimo para del nuevo *Hôtel-Dieu* de París, a raíz de su incendio en 1772. Aunque no voy a referirme a los diferentes tipos proyectados para este importante establecimiento sanitario, debo destacar la propuesta de Jean-Baptiste Le Roy y Charles-François Viel³⁴, quienes plantearon la reconstrucción del hospital a partir de un modelo de pabellones de un solo piso dispuestos a derecha e izquierda de un gran patio central siguiendo, probablemente, los principios constructivos de los hospitales ingleses de San Bartolomé de Londres y la base naval de Plymouth³⁵. Este prototipo de Le Roy y Viel, algo reformado,

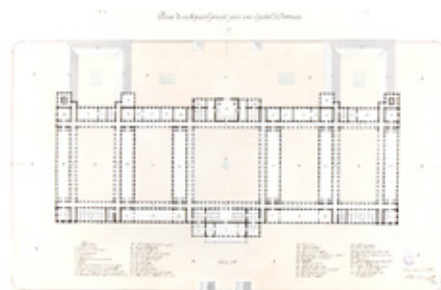


Fig. 4. Hospital general: planta principal.
Proyecto de B. Marrón, 1837. ARABASF,
Gabinete de dibujos, A-2504.

33 D. LEISTIKOW, *Edificios hospitalarios*, págs. 7-10.

34 El proyecto de Le Roy y Viel data de 1773 pero hasta 1777 no se presentó a la Academia de Ciencias de París, y su publicación, además, se prolongó diez años. Al respecto, *cfr.* Antonio BONET CORREA, «El Hospital de Belén en Guadalajara (México) y los edificios de planta estrellada», en *Morfología y Ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, págs. 118-119; y M. D. FERNÁNDEZ MÉRIDA, «Aproximación», pág. 69.

35 El hospital de San Bartolomé, edificado en 1730, se estructuraba en cuatro bloques independientes dispuestos sobre los lados de un amplio patio. El hospital naval de Plymouth, construido hacia 1764, incorporaba catorce módulos conectados mediante galerías. Sobre esta cuestión, véanse D. LEISTIKOW, *Edificios hospitalarios*, pág. 94; y N. PEVSNER, *Historia*, págs. 179-180.

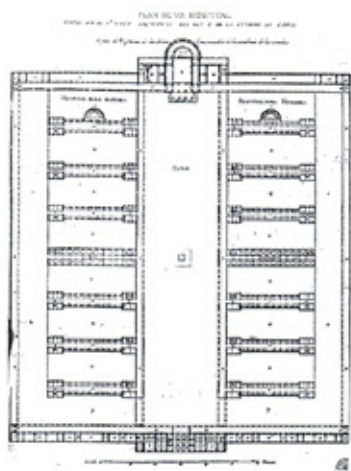


Fig. 5. Hospital de pabellones. Planta de B. Poyet según el programa de la Academia de las Ciencias de París, 1786. Publicada en V. Foronda, *Memorias leídas en la Real Academia de las Ciencias de París sobre la edificación de hospitales*, Madrid, 1793.

eso sí, porque se le aplicaron principios médicos y funcionales y las teorías higienistas de la época que consideraban el aire como el medio más propicio para el contagio de enfermedades, fue convertido por la Academia de las Ciencias de París en el hospital oficial del siglo XIX. La planta paradigmática del denominado sistema de pabellones, que separaba las distintas enfermedades en diferentes salas más o menos aisladas, la dibujó en 1786 Bernard Poyet [Fig. 5], según el programa aprobado por la Academia francesa³⁶.

Pero en 1837, cuando el joven Marrón elaboró su «prueba de pensado», no se había aceptado plenamente el modelo. En Francia, de hecho, habrá que esperar a la erección del Hospital Lariboisière de París, proyectado en 1839 y construido entre 1846-1854 por Gauthier, para que triunfe el sistema de pabellones³⁷. Y en España no se adoptará de forma generalizada hasta la segunda mitad de la centuria, a partir, concretamente, del hospital madrileño de la Princesa, edificio proyectado en 1851 por Aníbal Álvarez Bouquel e inaugurado seis años más tarde que contó con el apoyo explícito de la Comisión de Arquitectura³⁸. Aunque las novedades europeas en materia higiénico-sanitaria tuvieron eco en la Academia de San Fernando desde finales del siglo XVIII

y los proyectos de edificios hospitalarios fueron promovidos como tema de examen para obtener premios, pensionados y títulos, los diseños de hospitales conservados en el archivo de esta institución correspondientes a la primera mitad del siglo XIX son heterogéneos y presentan un amplio abanico de modelos: claustral, cruciforme, palacial, radial y con pabellones³⁹.

36 Con el sistema se lograba que cada pabellón funcionase en realidad como un hospital separado y especializado que compartía los servicios comunes. Al respecto, *cf.* Quim BONASTRA, «Los orígenes del lazareto pabellonario. La arquitectura cuarentenaria en el cambio del Setecientos al Ochocientos», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 60 (2008), págs. 238-248.

37 N. PEVSNER, *Historia*, págs. 182, 185. Este hospital francés, al igual que ocurre en el proyecto de Marrón, también presenta el sector administrativo y la capilla enfrentados y separados por un gran patio.

38 Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 107.

39 M. D. FERNÁNDEZ MÉRIDA, «Aproximación», págs. 138-146. La autora recopila una representativa selección de diseños hospitalarios conservados en la Academia entre las páginas 143 y 167. La difusión de los *Elementos de Matemáticas* de Benito Bails, texto donde el académico de San Fernando copia literalmente el modelo radial hospitalario desarrollado por el francés Antoine Petit en 1774, influye tipológicamente en muchos proyectos del período que se está estudiando, a pesar de que en 1783, año en que Bails publica su libro, ya estaba superado en Francia. Al respecto, *cf.* C. SAMBRICIO, *La arquitectura*, págs. 131-140. Sobre la importante labor realizada por los ingenieros militares españoles en materia hospitalaria, *cf.* Juan Miguel MUÑOZ CORBALÁN, «Sanidad, higiene y arquitectura en el siglo

Balbino Marrón, no obstante, conocía la utilidad y modernidad del sistema de pabellones hospitalarios. Tal vez aconsejado por Melchor Cano, su maestro y tutor en Sevilla, consultó algún libro de Durand, como *Recueil et Parallèle*⁴⁰, texto donde el arquitecto francés, tras comparar varios ejemplos de hospitales europeos, se decanta por los articulados mediante módulos, o *Précis des leçons d'Architecture*, que reproduce, en forma de grabado, un diseño de Poyet para un hospital francés estructurado mediante pabellones en torno a un gran patio central rectangular⁴¹. Cano, de hecho, conocía y valoraba los textos de Durand porque en su disertación con motivo de su nombramiento como académico de mérito copió pasajes literales del último libro referido del autor francés⁴².

Existe, con todo, un singular edificio construido en el reinado de Fernando VII en el que se aplica por primera vez en España el modelo sanitario de pabellones: el hospital bilbaíno de Atxuri [Fig. 6], hoy Instituto Emilio Campuzano. Sus planos fueron concebidos por Gabriel Benito de Orbezo en 1818, bajo la influencia de las ideas de Valentín de Foronda, difusor, en el País Vasco, del ideario ilustrado sobre la edificación de hospitales que desarrolló la Real Academia de las Ciencias de París⁴³. Balbino Marrón, por fuerza, tenía que conocer este complejo sanitario, pues precisamente en Bilbao, de la mano de Juan Bautista Belaunzarán, había iniciado su formación como arquitecto⁴⁴. Se trata de un edificio que tiene una planta en forma de peine –como la proyectada por Marrón– y desarrolla un sistema estructural de tres pabellones integrados, no aislados, que Orbezo liga a galerías de comunicación y a dos grandes patios centrales de ventilación que per-



Fig. 6. Antiguo hospital de Atxuri, hoy Instituto Emilio Campuzano. Bilbao.

xviii: los ingenieros militares, un eslabón en la política sanitaria y hospitalaria borbónica», *Boletín de Arte*, 11 (1990), págs. 119-136.

- 40 Jean Nicolas Louis DURAND, *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, París: Gillé Fils, 1800.
- 41 J. N. L. DURAND, *Précis des leçons d'Architecture*, París: Chez l'Auteur, 1802, II, lámina 18.
- 42 M. D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, «El arquitecto», págs. 424-426. Es muy posible, por otra parte, que Cano, a la hora de buscar fuentes de inspiración para el diseño de los nuevos pabellones previstos en el mercado sevillano de la Feria, siguiese, parcialmente, por lo menos, los modelos de los mercados incluidos por Durand en *Précis des leçons d'Architecture*. Al respecto, *cfr.* Alberto FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Un emblemático edificio de Sevilla: historia constructiva, planos y proyectos del histórico mercado de la Feria», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 111 (2013), pág. 73.
- 43 La planta correspondiente al proyecto de hospital delineado por Bernard Poyet según el programa de la Academia de las Ciencias de París [Fig. 5] se reproduce en Valentín de FORONDA, *Memorias leídas en la Real Academia de las Ciencias de París sobre la edificación de hospitales*, Madrid: Manuel González, 1793, pág. 81. Sobre la influencia de Foronda en el hospital construido por Gabriel Benito de Orbezo, *cfr.* K. M. BARAÑANO, J. GONZÁLEZ DE DURANA y J. JUARISTI, *Arte*, pág. 167. También resulta muy instructivo C. SAMBRICIO, *La arquitectura*, págs. 52, 129-145.
- 44 ARABASE, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol.

mitían separar los enfermos por razón de su sexo⁴⁵. El modelo estructural, en esencia, es muy similar al planteado por el futuro arquitecto hispalense en su «prueba de pensado», aunque el proyecto del joven Marrón, claro está, es un ejercicio de examen no supeditado a la realidad constructiva, y por este motivo, precisamente, es mucho más monumental y compacto, tiene un mayor número de patios y pabellones, más ejes de circulación y rotundas crujiás de enlace en vez de sencillos corredores. Este sistema de pabellones integrados utilizado por Orbegozo y Marrón, que en las décadas centrales del siglo XIX encarnaba la arquitectura hospitalaria más avanzada⁴⁶, también fue empleado para renovar el prestigioso hospital de St. Thomas de Londres.

EL SEGUNDO EJERCICIO DE EXAMEN Y LA PRUEBA ORAL

La comisión de evaluación se reúne el 13 de agosto de 1837 en la Academia y, después de enjuiciar favorablemente los planos y el informe presentados por Balbino Marrón, fija el siguiente ejercicio de examen una semana más tarde. Esta segunda fase de la oposición, denominada «prueba de repente», tenía un carácter más práctico⁴⁷. Del referido «Libro de asuntos para arquitectos», texto que establecía un programa de ciento cincuenta ejercicios a realizar «en tintas y manchados»⁴⁸, al joven Marrón le tocaron en suerte el tema noventa y tres, que consistía en el diseño de una «escalera principal de un palacio con galería interior que la rodee y puertas para varios cuartos»; el número cuatro del programa, que se refería a la planta, trazado y sección de «la fachada de un palacio real, cuya mayor extensión no exceda a mil pies castellanos ni menos de quinientos, y su elevación comprenderá piso bajo, principal y un entresuelo, todo bajo la cornisa general y particular de la misma»; y el tema sesenta y dos, que fijaba la delineación «en planta, alzado y corte de un arca principal de repartimiento de aguas para todas las fuentes públicas y particulares de una población tan grande como Madrid, adornada con la arquitectura que corresponde»⁴⁹. Balbino Marrón se decantó finalmente por el tema número cuatro, el correspondiente a la fachada de un palacio real⁵⁰.

Además de concurrir a las pruebas «de pensado y de repente», el futuro arquitecto municipal y provincial de Sevilla tuvo que superar un examen oral el 6 de septiembre ante el tribunal constituido por Juan Miguel de Ynclán, Custodio Teodoro Moreno, Tiburcio Pérez y Miguel de Loredo. En el acta de evaluación redactada por Marcial Antonio López, que ejercía las funciones de secretario de la comisión, consta que los académicos «examinaron las obras de pensado y de repente que había ejecutado, mandándole entrar para

45 Sobre este edificio hospitalario, *cf.* Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española 1808-1914*, Madrid: Espasa Calpe, Summa Artis XXXV, 1996, pág. 153.

46 A finales del ochocientos, no obstante, se generalizará en Europa la moda de pabellones completamente aislados. Al respecto, *cf.* A. BONET CORREA, «El hospital», pág. 119.

47 J. E. GARCÍA MELERO, «Arquitectura y Burocracia», págs. 283-348.

48 M. R. SANTAMARÍA ALMOLDA, «Bases documentales», pág. 221.

49 ARABASE, Comisión de Arquitectura, Expediente 2-4-6, s. fol.

50 Sobre este diseño, *cf.* J. LABORDA YNEVA, *El proyecto*, pág. 313.

que las explicase, haciéndole después algunas objeciones, a las que contestó»⁵¹. A continuación se le preguntó acerca de los números, de las ecuaciones de diversos grados, de las proporciones, las líneas y sus especies; y también sobre ángulos, triángulos y cuadriláteros y sobre el modo de hallar las superficies. De las distintas fases constructivas de los edificios y los procedimientos para desalojar de agua los terrenos tampoco se olvidó el tribunal. Los académicos lo interrogaron asimismo sobre los replanteos, la elección y colocación de las maderas, los requisitos necesarios para la buena construcción y sobre los arcos y sus diferencias. Concluido el examen oral, y después de retirarse el opositor, «se procedió a la votación secreta de la que resultó aprobado por tres votos a favor y uno en contra, acordando la junta se haga presente a la Academia, por si se digna conformar con este dictamen»⁵².

Balbino Marrón, meses más tarde, consigue la plaza de arquitecto municipal de Jerez de la Frontera⁵³, y aunque en 1845 realiza el levantamiento planimétrico del desaparecido hospital sevillano del Espíritu Santo⁵⁴ y al año siguiente, ya como arquitecto titular del Ayuntamiento hispalense, reforma el antiguo hospital del Cardenal para adaptarlo a lo que fuera el asilo de mendicidad de San Fernando⁵⁵, nunca tendrá ocasión de materializar sus modernas ideas sobre arquitectura hospitalaria, planteamientos que derivan, como se ha explicado, de los modelos desarrollados por la Academia de las Ciencias de París, a través de los textos de Foronda y Durand y la obra de Gabriel Benito de Orbezo.

51 ARABASF, *Comisión de Arquitectura*, Expediente 2-4-6, s. fol.

52 *Idem.* s. fol.

53 J. M. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y urbanismo*, pág. 99.

54 FRANCISCO JAVIER MOCLOVA GONZÁLEZ, «Aproximación a la arquitectura hospitalaria en Sevilla durante la Edad Moderna: estudio de los planos y edificios de los hospitales del Amor de Dios y Espíritu Santo», *Archivo Hispalense*, 285-287 (2011), pág. 432.

55 Sobre este edificio, *cfr.* María del Carmen GIMÉNEZ MUÑOZ, *El asilo de mendicidad de San Fernando (1846-1900)*, Sevilla: Universidad, 2006.

LA FORMACIÓN ESCULTÓRICA EN EL RIO DE JANEIRO DECIMONÓNICO

ALBERTO MARTÍN CHILLÓN

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMEN

La formación artística se constituye como un tema esencial en la historia del arte y la presente comunicación, dentro del poco estudiado caso de la escultura brasileña decimonónica, trata de sistematizar y entender el sistema académico de enseñanza, su papel y mecanismos internos, tomando como objeto principal los premios de viaje de los dos primeros pensionistas de escultura de la Academia Imperial de Bellas Artes de Rio de Janeiro, Francisco Elídio Pamphiro y Cândido Caetano de Almeida Reis.

PALABRAS CLAVE:

escultura brasileña; formación artística; Academia Imperial de Belas Artes de Río de Janeiro; Almeida Reis; premio de viaje.

ABSTRACT

Artistic training constitutes an essential theme in the history of art. This paper, within the understudied case of the nineteenth-century Brazilian sculpture, tries to systematize and understand the academic education system, its role and internal mechanisms, taking as main object the travel awards of the first two sculpture's pensioners of the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, Francisco Cândido Elídio Pamphiro and Caetano de Almeida Reis.

KEYWORDS

Brazilian sculpture; artistic training; Rio de Janeiro's Imperial Academy of Fine Arts; Almeida Reis; academics awards.

La presente comunicación, fruto de un trabajo más extenso, la tesis doctoral en curso, *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*, pretende abordar un tema bastante tratado por la crítica, la formación artística en el Río de Janeiro decimonónico, y especialmente los premios de viaje que la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro otorgaba a sus mejores estudiantes para completar su formación en Europa. Sin embargo, los pensionados de escultura, al contrario que los casos de pintura, son muy poco conocidos. Sistematizamos aquí los conocimientos sobre la formación específicamente escultórica, exponiendo el sistema académico de enseñanza y su culminación, los premios de viaje. Para ello, analizaremos el caso de los dos primeros pensionados en estatuaria, apenas estudiados, Francisco Elídio Pamphiro y Cândido Caetano de Almeida Reis, que viajaron a Roma en 1846 el primero, y a París en 1866 el segundo, exponiendo datos y documentación inédita, conservada en el Archivo del Museu dom Joao VI/EBA/UFRJ. En este análisis, por cuestiones de espacio, no contemplaremos el caso de Rodolpho Bernardelli, el tercer pensionista del Imperio, escultor que viajó a Roma en 1876, ampliamente estudiado y documentado.

El escultor Francisco Elídio Pamphiro, nacido el 24 de julio de 1823¹ y fallecido el 29 de enero de 1852, es una figura casi desconocida en la historiografía artística brasileña, a pesar de haber sido el primero de los tres pensionados de escultura que viajaron a Europa, y además profesor de escultura de la Academia, aunque sólo por un breve periodo de dos años. Como señala Ana Maria Tavares Cavalcanti en su estudio sobre los pensionados de pintura de la Academia durante el Imperio se produjo una situación paradigmática, pues a pesar de ser la década de 1840 la más prolífica en pensionados, seis en total, éstos no disfrutaron de carreras importantes y tenemos muy poca información sobre sus estudios². El desconocimiento sobre estos artistas, sus formaciones y producciones, se ve explicado en parte, en el caso de la escultura, por la muerte de los pensionados de estatuaria y grabado de medallas. Si Francisco Elídio Pamphiro murió apenas dos años después de su vuelta de París, en 1852, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, grabador de medallas, que venció el concurso de 1847, murió en el transcurso de su estancia en París, el 16 de diciembre de 1849³. Así, dos artistas destinados a ostentar las cátedras de estatuaria y grabado de medallas de la Academia vieron truncadas sus carreras apenas iniciadas.

Bastante diferentes fueron los casos de los otros dos estatuarios que viajaron a Europa para completar sus estudios, Cândido Caetano de Almeida Reis, que venció el concurso de 1865, y Rodolpho Bernardelli, que consiguió el premio de 1876, ambos con más presencia en la historiografía, especialmente en el caso del último, ampliamente estudiado por Maria do Carmo Couto da Silva, que precisamente dedicó su trabajo de maestría a la época de formación europea del artista⁴, mientras el caso de Almeida Reis se constituye como excepcional, puesto que fue el único alumno que perdió su pensión, y cuya figura, a pesar

1 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 1958. Partida de bautismo.

2 Ana Maria Tavares CAVALCANTI, «Os prêmios de viagem da Academia em Pintura», en Sonia Gomes PEREIRA, *185 anos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, p. 4.

3 *Correio da Tarde*, 22 de febrero de 1850, s/p.

4 SILVA, M. do. C. C. da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Tesis de maestría. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

de ser conocida, ha sido poco estudiada, considerando además los usos posteriores que de ella se hicieron.

Francisco Elídio Pamphiro se formó, como era inevitable, en la Academia Imperial de Bellas Artes, bajo la tutela del profesor de estatuaria en ese momento, Marc Ferrez, escultor francés integrante de la conocida como Misión Francesa, un grupo de artistas franceses llegados a Rio de Janeiro en 1816 que estructuraron y definieron los estudios artísticos y la Academia de Bellas Artes⁵. Estos artistas, entre los que también se encontraba Zéphyrin Ferrez, hermano del anterior, y profesor de grabado de medallas, formaron a las primeras generaciones de artistas brasileños bajo el nuevo sistema educativo. Esta primera generación de escultores estaba formada por personalidades que después continuarían la labor docente y formativa: como profesores de estatuaria, el propio Pamphiro y Francisco Manoel Chaves Pinheiro; como profesores de escultura de ornatos, Honorato Manoel de Lima y Antonio de Padua e Castro; y como grabador de medallas, José da Silva Santos. A su vez, éstos formaron a la segunda generación de artistas brasileños: los estatuarios Almeida Reis, Hortencio Branco de Cordoville y Rodolpho Bernardelli, de los que sólo el último leccionó como profesor en la Academia; y el grabador Joaquim José da Silva Guimarães Junior, profesor de grabado de medallas.

La sección de escultura de la Academia se configura definitivamente durante la *Reforma Pedreira* de 1855, englobando las cátedras de estatuaria, escultura decorativa y grabado de medallas y piedras preciosas. Anteriormente, y desde 1831, fecha de la Reforma Linho Coutinho⁶, la sección de escultura carecía de subdivisiones, con unos estudios de cinco años de duración. En 1831 se incorporó a esta sección el grabado ornamental, necesario para la preparación de los cuños de las monedas y medallas, donde era necesario el dominio de la técnica del bajorrelieve.

Entre todas las cátedras sin duda la estatuaria fue la más importante y prestigiosa, como se aprecia en la elección de pensionistas, entre los que ningún alumno de escultura decorativa logró el premio a Europa. Manuel de Araujo Porto-Alegre, director de la Academia entre 1854 y 1857, artista e intelectual polifacético, escribió un año antes de la Reforma Pedreira, en 1854, uno de los pocos textos imperiales brasileños dedicados a reflexionar sobre la escultura de una manera exclusiva, histórica y teórica. En este texto, titulado *O novo estatuário*⁷, define la escultura como el arte de esculpir, cincelar y entallar, y la estatuaría el arte que representa al hombre y lo diviniza. El escultor trabajaría todas las materias, y el estatuario, rigurosamente hablando, sería el hombre del mármol y del bronce. Así, el

5 La *Sociedade Propagadora das Belas Artes* fundaría el *Liceu de Artes e Ofícios* en 1858 para ofrecer una formación artística técnica. En ella, se ofrecían también clases de estatuaria por el escultor Severo da Silva Quaresma, y de escultura decorativa, por Quirino Antônio Vieira, ambos formados en la Academia de Bellas Artes. Debido a las limitaciones de este trabajo, no podremos tratar sobre este asunto. Para más informaciones ver: Alba Carneiro BELINSKI. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro-dos pressupostos aos reflexos de sua criação-de 1856 a 1900*. Tesis de maestría, Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

6 Cybele Vidal Neto FERNANDES, «O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes». *19&20*, Rio de Janeiro, vol. II, n. 3, jul. 2007. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>.

7 *Ilustração Brasileira*, julio de 1854, págs. 139-141.

fin del escultor era inevitablemente la estaturia, ya que la escultura era una vida secundaria, y el artista que vivía de ella, según Porto-Alegre, arrastraba una penosa existencia, que lo condenaba a la más triste y completa oscuridad.

Así, en el artículo 35 de la *Reforma Pedreira* se establece que la estatuaria sería impartida conforme a los buenos principios de la escuela clásica, y el profesor, además de estudios y ejercicios propios de la disciplina, haría que los alumnos dibujasen los modelos que se les presentasen y se ejercitasen por medio del dibujo en la composición de grupos y alegorías. En cuanto a los materiales, se fijaba que los alumnos más adelantados trabajarían en madera, granito, mármol y otros materiales convenientes al ejercicio y práctica de la estatuaria y el grabado de medallas. También se trataba sobre la necesidad del aprendizaje de las reglas de componer y agrupar, copiando grupos de bustos y estatuas antiguas, y de ejercicio del modelo vivo y la fisiología. En cuanto a los temas, el artículo 39, para los alumnos más adelantados, prioriza los temas históricos, prefiriendo los temas nacionales, o religiosos. Ostentaron esta cátedra Auguste Marie Taunay, que no llegó a ejercer, Joaquim de Souza Alão (1824-1837), Marc Ferrez (1837-1850), Francisco Elídio Pamphiro (1850-1852), Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1852-1884) y Rodolpho Bernardelli (1885-1890).

La segunda cátedra de la Sección, la escultura decorativa, creada en la reforma de 1855, establece el estudio de la escultura de todo tipo de ornamentos, tanto arquitectónicos como industriales, y del arte cerámico, en lo que atañe al estudio de las formas y ornamentos de vasos, además de modelar y esculpir plantas y animales. El profesor de esta cátedra debía contribuir a la mejora de la escultura decorativa, investigando en lo relativo a la belleza, composición y elegancia de las formas, así como la elección y el ensayo con las mejores arcillas, y de los mejores métodos de pintar y vidriar vasos.

En un documento del archivo del Museu dom João VI, que conserva la documentación académica, se detalla el programa de la disciplina: el primer año los alumnos debían modelar en barro copiando decoraciones en yeso y trabajar la madera; el segundo, modelar copiando grabados de decoraciones y adornos, y trabajar la madera; el tercero, iniciaban su estudio de la cerámica, estudiando formas simples y compuestas, decoraciones de vasos en los diversos estilos (egipcio, griego, romano y moderno), además de trabajar en mármol y otras materias; el cuarto, se estudiaban los ornamentos arquitectónicos, decoración para frisos, cornisas, arquivoltas, etc, ejercicios en bajorrelieve y el estudio de fantasías para decorar espacios lisos, sobrepuertas y cenefas; por fin, el quinto año se dedicaba al estudio de la perspectiva, la historia de la estética, los capiteles de los órdenes clásicos, griego y romano, las proporciones de los órdenes, composición de capiteles y otras decoraciones a la manera moderna, estudios del natural (modelar, copiar y componer grupos de figuras, vegetación, flores y animales de todas las especies)⁸. Los profesores de esta cátedra fueron Honorato Manoel de Lima (1855-1863) y Antonio de Padua e Castro (1863-1881).

Así los alumnos perfeccionaban su arte a través de un sistema académico similar a los europeos, dejando a un lado en gran parte la formación artesanal tradicional⁹ en el taller de un maestro, sistema utilizado hasta la llegada de la Misión francesa y la creación de la

8 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 1.746.

9 Márcia C. Leão BONNET, *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*, Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

Academia, con la que coexistió durante algún tiempo. El propio profesor de escultura decorativa, Antonio de Padua e Castro¹⁰, ingresó en la Academia ya adulto, para completar la formación necesaria para su reconocimiento, formación que había comenzado en el convento de San Antonio de Rio de Janeiro, centro tradicional de reunión intelectual, donde recibió una esmerada educación,¹¹ mostrando como la educación artesanal quedaba superada por la académica, necesaria para acceder al ambiente artístico oficial, si bien en ocasiones aparecían como complementarias, en el caso de alumnos de familias ligadas a la actividad artística, como el escultor Almeida Reis, quien se inició en el taller de imaginería y talla de su padre, Cândido Manoel dos Reis.

Esta formación académica, teórica y práctica, consistía en una emulación de la educación académica francesa. Como afirma Pereira¹² la enseñanza académica perseguía la familiarización de los alumnos con la gran tradición artística europea, cuestión que se ve reflejada en el proceso de enseñanza, a través de la copia intensiva, primero a través de grabados y estampas, después de modelos en yeso, y finalmente con la copia de obras originales. La Academia dedicó grandes esfuerzos a construir colecciones didácticas de calidad tanto de grabados y estampas como de modelos en yeso¹³. La primera gran adquisición de modelos en yeso será la de la colección que el profesor Marc Ferrez trajo consigo de Francia, ampliada después en 1859 y 1866 por los daños sufridos en los modelos existentes a causa del uso, la humedad y el polvo. En 1876 se realizó una nueva compra de un gran número de moldes de esculturas clásicas, grupos, bustos, partes del cuerpo y decoraciones arquitectónicas. También las medallas recibieron atención al adquirir en 1846 una gran colección de seis mil medallas en yeso¹⁴.

Indirectamente, y además de su función didáctica, estas colecciones de yesos posibilitaron la labor de profesores y alumnos como conservadores y restauradores esporádicos, ya que estos cargos no existían como tales. Así la formación se completaba a través de las eventuales posibilidades de restaurar los modelos llegados de París de esculturas clásicas y renacentistas. De esta manera, Chaves Pinheiro aparece restaurando obras como *El centauro y el amor*, *Fauno tocando la flauta*, *Estatua de Antínoo*, *Discóbolo*, *Venus de Milo*, *Diana cazadora*, *el grupo de Los Luchadores* o *el Apolo Sauróctono*. A pesar de ser encargados en algún caso a artistas ajenos a la Academia, fueron principalmente alumnos como el escultor Quirino

10 Cybele Vidal Neto FERNANDES, «*A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*». Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, Tesis de maestría, 1991.

11 Cybele Vidal Neto FERNANDES, «Entre a academia e as ordens terceiras. antônio de pádua e castro e o gosto na corte de d. Pedro II», en Arthur VALLE e Camila DAZZI, *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*, t. I, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 332.

12 Sonia Gomes PEREIRA, «A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro», en Arthur VALLE e Camila DAZZI, *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*, t. 2, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 616.

13 Alfredo GALVÃO, «Notas sobre as moldagens em gesso da ENBA da UB. Peças preciosas da coleção escolar», *Arquivos da escola de Belas artes*, 1957. Alberto Martín CHILLÓN, «A propósito da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: reflexões sobre a escultura brasileira oitocentista», en Ana Maria Pimenta HOFFMANN, *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*, São Paulo: Editora Urutau, 2015.

14 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 18 de diciembre de 1846.

Antonio Vieira¹⁵ y el grabador de medallas João Duarte Moraes quienes se encargarían de estos menesteres.

Como señala Cybele Vidal, además de los modelos en yeso, existía un gran número de grabados que representaban una parte esencial de la formación a través de su copia y como inspiración para crear motivos decorativos y producciones propias, como la colección de las logias del Vaticano, de Giovanni da Udine y Pierino del Vaga, *Le guide de l'ornementiste*, de Charles Normand, *el Dictionnaire des beaux-arts*, de A. L. Millin¹⁶, además de otras obras importantes como *Storia della scultura dal suo risorgimento in Itália sino al secolo di Canova* de Leopoldo Cicognara, comprada en 1859¹⁷, y recomendada a Pamphiro para sus estudios en Roma, o doce grabados enmarcados de *Cristo y los doce apóstoles* de Thorvaldsen, por 5.000 reis cada una, en 1846¹⁸. La labor de los pensionados en Europa contribuyó enormemente a ampliar las colecciones, orientadas al aprendizaje de los alumnos, dando instrucciones detalladas a sus pensionados pintores sobre que artistas copiar, que obras, y las razones para ello, dependiendo de la escuela, el colorido, etc, en base a los intereses didácticos, lo que en escultura no sucedió sistemáticamente, ya que esa necesidad se veía suplida por la compra de los modelos en yeso.

En la práctica, las disposiciones reglamentarias sobre el trabajo con materiales como el mármol, la piedra, y la aplicación de los conocimientos adquiridas se vió limitada por las escasas posibilidades de la Academia, tanto económicamente como por cuestiones de espacio. Así, profesores como Padua e Castro, con una visión moderna, posibilitó que sus alumnos trabajasen con él en las canteras y talleres de escultura de las diversas obras que dirigía¹⁹. Otros como Chaves Pinheiro emplearon eventualmente alumnos para algunas partes técnicas en la realización de sus propias obras. Algunos hechos durante la época imperial modificaron sustancialmente la práctica escultórica, como por ejemplo la introducción de la «plastilina» como material de modelado sustituyendo al barro en 1866²⁰, mejora atribuida al escultor italiano Luigi Giudice, que realizó importantes obras en la corte, como el frontón de la Santa Casa da Misericórdia en Rio de Janeiro.

En sistema académico de enseñanza contemplaba recompensas de diferentes tipos para premiar la trayectoria de sus alumnos, entre los que el premio de primer orden o premio de viaje a Italia, más tarde premio de viaje a Europa, se constituyó como el más importante, deseado y prestigioso, que ofrecía a los artistas la posibilidad de conocer el ambiente artístico europeo y las grandes creaciones de la historia del arte. Además del premio de primer orden, como establece la Reforma Pedreira, se otorgaron premios de segundo orden, a los artistas más distinguidos en las Exposiciones Generales de Bellas Artes, y los premios de tercer orden, a los alumnos más destacados durante el año escolar, otorgando

15 Alberto Martín CHILLÓN, «Apontamentos para o conhecimento dos escultores António Quirino Vieira e Severo da Silva Quaresma», 19&20, t.I, 2016.

16 C. VIDAL, «O ensino» s/pág.

17 C. VIDAL, *O ensino*, pág. 228.

18 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 5 de marzo de 1846.

19 C. VIDAL, *O ensino*, pág. 225

20 *Il Raffaello*, 30 de agosto de 1874, págs. 94-95.

medallas de oro, pequeña y grande, sólo al final del mismo, y de plata, durante los concursos trimestrales y en el concurso final, completadas con las menciones honoríficas.

El premio de viaje suponía el máximo galardón otorgado a los estudiantes de bellas artes, con una doble función, tanto de formación para los artistas y el consiguiente beneficio para el país, como por el papel representativo de Brasil en Europa, junto a las naciones civilizadas. Mediante un concurso entre las diferentes secciones de la Academia, para, a la vista del trabajo más brillante, a través de la ejecución de una obra inspirada en un tema sugerido por la Academia, un asunto histórico que se prestase a la expresión y a la composición²¹, otorgar una pensión en Italia durante 3 años, disfrutando de los dos primeros en Roma, y dedicando el tercero a visitar otras ciudades italianas y París, ciudad desde donde los alumnos deberían embarcar de vuelta a Brasil. Hasta la Reforma Pedreira de la Academia, en 1855, la duración de estas pensiones era de 3 años, y después se fijó en 6 años para pintores, escultores y arquitectos y 4 años para los grabadores y pintores de paisaje, siendo frecuentes las prórrogas de sus estancias en Europa.

La elección de esta ciudad en la época de creación del premio, como recoge Camila Dazzi, se debía, paradójicamente, a la influencia de la cultura francesa en América Latina, cuyo *Grand Prix de Rome* fue la culminación de su sistema educativo, y los artistas brasileños siguieron su ejemplo viajando a Roma para completar sus estudios. Por cuestiones prácticas, se decidió que la salida se produjese a finales de marzo, pues la temperatura sería más soportable, y del mismo modo se sugiere salir de Roma durante el verano, entre julio y septiembre, por cuestiones de salud. El alumno recibiría su pensión anual de 1.000.000 de reis²² por trimestres adelantados hasta el comienzo del primer año, cuando se le abonarían dos trimestres para viajar a Francia, recibiendo el tercer trimestre en París y el cuarto para su vuelta a Brasil²³.

Después de la Reforma Pedreira se detallará la normativa de estos viajes, bajo la supervisión estrecha de la Academia que juzgaba los progresos de sus estudiantes periódicamente. Los alumnos, cuya pensión comenzaba el mismo día del anuncio del ganador, debían elegir en París un maestro y someterlo al parecer de la Academia, no pudiendo elegir otro sin la aprobación de ésta, y no pudiendo ser rechazado por más de dos maestros bajo pena de vuelta a Brasil, pena aplicable también si no se lograba ninguna mención honorífica en los tres primeros años. La cuantía de la pensión se fijó en 3.000 francos, elevados en 1865 a 4.000, pagados en trimestres adelantados, estableciendo ayudas de viaje y premios en caso de conseguir distinciones en exposiciones europeas.

En el período de vigencia de estos premios, entre 1845 y 1887, primer y último año de celebración, viajaron quince artista, seis pintores, cuatro arquitectos, tres escultores y dos grabadores de medallas. Francisco Elídio Pamphiro resultó vencedor del segundo de los concursos de viaje a Italia celebrados, en 1846, después de presentarse al de 1845, un concurso con siete participantes, dos de pintura histórica, dos de paisaje, dos de escultura,

21 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 14 de octubre de 1845.

22 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 10 de abril de 1847.

23 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 14 de febrero de 1846.

el propio Pamphiro y Antonio Antunes Teixeira, y uno de arquitectura, resultando vencedor el alumno de arquitectura Antônio Baptista da Rocha. En la segunda convocatoria, Pamphiro, junto a otros cuatro participantes, se enfrentó a una prueba con el tema de *La fábula del pastor Aristeo*, inspirado en las *Geórgicas* de Virgilio, después de descartar el tema de *Milón de Crotona partiendo el árbol*, ante las formas poco atléticas del modelo de la Academia. Así a las once de la mañana se leyó el acta aprobada y firmada por la Academia, llamando a los participantes a la sala de sesiones, donde fueron sorteados los lugares, obteniendo Pamphiro el cuarto lugar, y procediendo, por orden, a la colocación del modelo en la posición elegida por cada estudiante. Una vez acabadas las obras, los profesores juzgaron a primera vista la superioridad de los estudiantes de escultura sobre los de grabado de medallas y pintura. Analizando las obras, sin identificación de autor, de Pamphiro y Chaves Pinheiro, fue decidido que la obra del primero presentaba motivos suficientes en la expresión de dolor y la belleza del medio perfil para conseguir el premio²⁴.

En cuanto al segundo pensionado de estatuaría, Cândido Caetano de Almeida Reis participó en dos concursos. En 1862, junto al arquitecto José Rodrigues Moreira, que acabaría venciendo, y con quien formaría a su vuelta de París el establecimiento de bellas artes *Acropolio*. En esta ocasión se solicita al escultor una estatua de cuatro palmos, desnuda y de composición libre²⁵ sobre el tema *Epaminondas en la batalla de Mantinea al arrancar el hierro de su herida*. Finalmente, en 1865 por fin logró el premio de viaje, compitiendo con el pintor histórico José Mendes Barbosa y el pintor de paisaje Geraldo Francisco Xavier Lima, con el tema *Homero ciego cantando por las ciudades de Grecia*²⁶. Los alumnos, convocados el 24 de abril de 1865, dispusieron de 30 días para la realización de sus trabajos en barro, expuestos durante seis días después de su conclusión.

Ante la superioridad incontestable de la estatua, por voto unánime, Almeida Reis fue elegido pensionado y designada París²⁷ como la ciudad donde pasaría sus primeros tres años, y Roma para los dos últimos²⁸, con una dotación de 1.500.000 reis anuales²⁹, adelantándosele 375.000 reis para la compra del pasaje a Francia, ante la pobreza del estudiante³⁰, lo que retrasó su marcha, partiendo el día 24 de enero de 1866 en el vapor «Navarre», a pesar de haber iniciado la pensión el 14 de diciembre³¹ del año anterior.

Una vez superado el concurso, los estatuarios debían elegir en Roma o París a su maestro, con el beneplácito de la Academia, Pietro Tenerani en el caso de Pamphiro, y Louis

24 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 18 de diciembre de 1846.

25 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 14 de octubre de 1862.

26 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 22 de abril de 1865.

27 Según propuesta del secretario de la Academia, José Maximiano Mafra. Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 6 de septiembre de 1865.

28 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 5.802.

29 Según el *Livro de Ouro do Museu Histórico Nacional*, 1922, pág. 364, la cuantía de la pensión aumentó de 3.000 a 4.000 francos.

30 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 5.859.

31 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 5.861

Rochet, en el de Almeida Reis, y en este proceso, y para el conocimiento de sus estancias en Europa y las relaciones con la Academia, resulta fundamental el hallazgo de las instrucciones dirigidas a Pamphiro por la Sección de escultura el 1 de marzo de 1847. Este documento, no conservado en el caso de Almeida Reis, nos permite comprender mejor el funcionamiento y las finalidades del premio de viaje, entendiendo y, analizando a la luz de este documento, mediante la comparación con el excepcional caso de Almeida Reis, las causas de la pérdida de su pensión.

A pesar de las recomendaciones de la Academia, el gobierno imperial decidió, el 24 de septiembre de 1868, suspender la pensión del estatuario Almeida Reis, «tanto para não ficar sem correctivo a falta que commettera, como para exemplo dos pensionistas da Academia que no futuro forem concluir seus estudos na Europa»³². Falta que consistía en el poco interés y trabajo que según la Academia el alumno daba a sus trabajos, habiéndose distraído de sus obligaciones y estudios, incumpliendo el principio de arduo trabajo prescrito a Pamphiro, y siendo el suyo un castigo para evitar males mayores en el futuro. Para la Academia, sin el trabajo asiduo y dedicado, no podían desarrollarse los talentos naturales, subrayando a Pamphiro la necesidad de la formación continua, además de en las aulas prescriptivas, la creación rápida, y el estudio de la estética y la historia de la escultura, con manuales como *Storia della scultura dal suo risorgimento in Itália sino al secolo di Canova* de Leopoldo Cicognara, y a través de la observación de los monumentos, de las diferencias de los diferentes estilos y épocas, para con todo ello iniciarse en la composición y el difícil equilibrio de las líneas. El desencadenante de esta sanción fue el juicio negativo obtenido por los envíos de segundo año del estatuario, añadiendo a esto el hecho de que los juicios de los envíos de primer año tampoco fueron demasiado entusiastas, pero ¿qué se esperaba de un joven estatuario pensionado en Europa?

Las instrucciones dadas al joven Pamphiro recogen la obligación del envío por parte del alumno en su segundo año, de una copia de una estatua o grupo antiguo, en bajorrelieve, para un mejor transporte, y en el tercer año de una composición propia, también en bajorrelieve y tamaño mitad del natural³³. En cambio, la Reforma Pedreira establecía que en el primer año debían enviarse dos academias en yeso firmadas por el maestro, y una copia en bajorrelieve indicado por el maestro o por la Academia; el segundo, además de lo establecido para el primer año, un bajorrelieve de composición propia; y el tercero, una estatua o un grupo de composición propia, nunca menor de la mitad del tamaño natural, y un trabajo en mármol.

La Academia, en sus instrucciones, estructuró el envío de las obras de Pamphiro³⁴ en función de las Exposiciones Generales de Bellas Artes donde debían figurar, así tenía que enviar su trabajo de segundo año en julio de 1848 para llegar a Río de Janeiro antes de diciembre, antes de visitar Nápoles, villa Albani, la villa Adriana de Tivoli y la villa Aldobrandini en Frascati, y formar parte de la exposición de ese año, donde figuraron una

32 *Ministerio dos Negocios do Imperio*, 24 de septiembre de 1868.

33 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Actas da Academia Imperial de Belas Artes, 15 de marzo de 1846.

34 Obras perdidas en su totalidad.

copia de la estatua antigua de *Aquiles* y una copia del busto de *Escipión*³⁵. En julio de 1849, con motivo de su salida de Roma camino a París, visitando las ciudades de Florencia y Pisa, debía enviar una creación propia para la Exposición de 1849, en cuyo catálogo apenas se menciona un bajorrelieve sin título³⁶, que podría ser el bajorrelieve *Endimión*, mencionado por Araujo Vianna³⁷. Pamphiro ya había participado en la Exposición de 1846 con un retrato, y en la de 1850 con una estatua de *Ájax Telamónio*, con la siguiente leyenda, «Ajax Telamônio. Vindo a conhecer que era Netuno mesmo quem acabava de animá-lo ao combate, procura com as vistas seguilo no ares em que desaparecera, qual águia que caía sobre sua presa. Homero, canto décimo terceiro da Ilíada»³⁸, descrita por la prensa como un boceto lleno de virilidad y belleza, con algunos defectos anatómicos excusables por su condición de boceto³⁹.

Por su parte, Almeida Reis envió en su primer año la estatua *Paraíba*, cuando debería haber enviado un relieve, representación de un indio sentado abriendo la roca para hacer manar el agua del río Paraíba, una copia de un río de Miguel Ángel, y una academia, estudio del natural. En el segundo, el bajorrelieve *Brasil*, representando una figura sobre una media esfera con la palabra Brasil, y una figura alada tocando la trompeta y sosteniendo una palma, además de la copia de un río de Miguel Ángel y dos academias. Los juicios sobre estas obras fueron contundentes, criticando la forma de representar la figura del río, sin ajustarse a la iconografía y composición tradicional, con un anciano recostado sobre el vaso del que manaba el agua, y rodeado por plantas, atributos de su fertilidad. Se crea de esta manera un conflicto entre las reglas del buen arte y la figura representada por el escultor, apenas un joven indígena, entre el concepto y la representación, entre idea y forma, por lo que la obra no es aceptada como algoría por la Sección de escultura, a pesar de que el propio Louis Rochet había concebido cuatro alegorías fluviales indígenas para el monumento del emperador Pedro I, apartándose también de los modelos tradicionales. En este aspecto, las instrucciones de 1847 son claras, ordenando al pensionado desconfiar de cualquier estilo exagerado o afectado que pudiese estar de moda, y que no observase sino con prudencia la buena escultura desde el Renacimiento, ciñéndose el artista a copiar los modelos antiguos, alternando con el modelo vivo. Juicio similar al que ya en época de Bernardelli emite la Academia, lamentando la elección del escultor del estilo moderno sobre el antiguo, de la escuela realista sobre la idealista⁴⁰.

35 Carlos Roberto Maciel LEVY, *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, pág. 83.

36 C. LEVY, *Exposições*, pág. 90.

37 *Ilustração Brasileira*, 25 de diciembre de 1922. Ernesto da Cunha Araújo VIANNA, «Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular», *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXXVIII, vol.132, Parte II, 1916, pág. 568.

38 C. LEVY, *Exposições*, pág. 96.

39 *Correio Mercantil*, 17 de diciembre de 1850.

40 Suely de Godoy WEISZ, «Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos», *19&20*, Rio de Janeiro, vol. II, n. 4, oct. 2007. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm>.

En cuanto a la figura en sí, nota la congregación en el *Paraíba* una posición forzada, con las piernas excesivamente fuertes en relación al cuerpo, que se juzga bien modelado, y los brazos delgados y secos hasta el deltoides, con unas manos algo grandes⁴¹, errores en dos puntos básicos del aprendizaje, señalados en las instrucciones, el estudio de la anatomía y las proporciones, específicamente recomendadas junto a la fisiología de las pasiones. De nuevo en las obras de segundo año, y concluyendo que a pesar de todo el pensioando había demostrado evolución en sus trabajos de primer año, la congregación vuelve a destacar errores anatómicos graves, de expresión y movimiento, resultando un relieve mal estudiado y ejecutado, lo que derivó en la pérdida de la pensión por orden del Gobierno, a pesar de la decisión de la Academia de esperar las obras de tercer año para ante ellas decretar el fin de la pensión o decidir la ciudad donde el escultor debería concluir sus estudios.

La crítica coincide en señalar al *Paraíba* como una renovación, ya que, como señala el crítico Luis Gonzaga Duque-Estrada, debía el escultor como alumno escoger su tema según la tradición en la Biblia, respetando la forma pura e inmutable del clasicismo⁴². En cambio, resulta importante señalar que precisamente el único elogio que recibió el *Paraíba* fue la elección del tema, el haber priorizado un tema nacional. Nada decían las instrucciones sobre la elección de temas, si bien recomiendan ciertos estilos y épocas, sugiriendo, eso sí, la imitación de animales con el grandioso carácter de la escultura antigua, además de estudiar ornamentos y objetos inanimados. Apenas en los estatutos de 1855 se da preferencia a los temas históricos, religiosos y nacionales. Así la prensa, con ocasión de la Exposición General de Bellas Artes, recrimina a Pamphiro la elección de un tema mitológico, Áyax, cuando como joven brasileño debería buscar su inspiración en la religión o en los temas nacionales⁴³.

Por último, otro punto clave en las pensiones, y muy discutido en el caso de Almeida Reis, fue la elección de la ciudad de estudios, siendo invariablemente elegidas Roma y París. Si en un principio el destino principal fue Roma, incluso el premio se instituyó como Premio de Viaje a Italia, con el paso del tiempo, París fue sustituyendo progresivamente a esta ciudad.

La suspensión de la beca de Almeida Reis supuso un punto de inflexión en este proceso, pues la Academia, a través de Chaves Pinheiro, explica la decadencia de sus trabajos de segundo año por las distracciones y peligros que París ofrecía a los estudiantes, potenciados en el periodo de producción de las obras durante la Exposición Universal de París⁴⁴. En el concurso de 1868, correspondiente al pintor João Zeferino da Costa, es elegida la ciudad de Roma, justificando esta elección por el elevado coste de la vida en París, la reducida pensión y, sobre todo, las distracciones de la gran ciudad que, como demostraba la

41 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulso, n. 5.864.

42 Luis Gonzaga Duque-Estrada, *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Off. da livraria Moderna, 1897, pág. 244.

43 *Correio Mercantil*, 17 de diciembre de 1850.

44 Archivo del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 5.803, 17 de agosto de 1868.

experiencia, perturbaba la vida de los alumnos, contrastando con la vida tranquila, módica y apropiada para el estudio que Roma ofrecía⁴⁵.

Una vez en Brasil, Pamphiro volvió el 9 de enero de 1850⁴⁶ y Almeida Reis a principios de 1869, frecuentemente el destino de los pensionistas era la cátedra de su especialidad en la Academia. Pamphiro, que ya intentó ser admitido como profesor sustituto en 1840⁴⁷, fue nombrado profesor titular de estatuaría por decreto de 27 de septiembre de 1850, momento en que Chaves Pinheiro es nombrado profesor sustituto⁴⁸. Pero apenas dos años duró la labor docente del escultor, pues moriría en 1852, ocupando el puesto Chaves Pinheiro hasta su muerte en 1884. La larga labor docente de Chaves, más de treinta años, condicionó la imposibilidad de Almeida Reis de ejercer como académico, puesto que, en 1884, Rodolpho Bernardelli, el escultor más prestigioso y capacitado de su época, estaba a punto de volver a Brasil, por lo que la petición de Almeida de ingresar como profesor fue rechazada, prefiriendo esperar la llegada del Bernardelli. Sin embargo, fue aprobada una propuesta para nombrarlo profesor sustituto de estatuaría, que no llegó a concretarse.

En definitiva, a través de esta ponencia hemos intentado sistematizar las informaciones ya existentes sobre la formación de los escultores, incluyendo algunos datos inéditos, y tomando como eje central las pensiones en Europa, bastante desconocidas, de Francisco Elídio Pamphiro y Cândido Caetano de Almeida Reis. En este trabajo, una primera aproximación al tema, no hemos pretendido establecer conclusiones definitivas sino presentar material inédito, originando nuevas discusiones y líneas de investigación. A través de la documentación hallada podemos entender mejor el funcionamiento de los premios de viaje y sus objetivos y, además, ofrecer nuevas perspectivas para la comprensión de la historia de la escultura decimonónica brasileña y de la formación académica, poniendo de relieve el caso de un escultor casi desconocido, Francisco Elídio Pamphiro, y avanzando en el entendimiento del caso concreto de la pérdida de la pensión de Almeida Reis, caso paradigmático que deja en evidencia los mecanismos académicos.

45 Camila Carneiro DAZZI, «Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX», en Arthur VALLE e Camila DAZZI, *Oitocentos. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro, CEFET-RJ, 2014, pág. 20.

46 *Correio Mercantil*, 10 de enero de 1850.

47 *Correio Oficial*, 14 de marzo de 1840. Archivos del Museu dom João VI/EBA/UFRJ, Avulsos, n. 5659.

48 *Correio Mercantil*, 19 de octubre de 1850.

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX: EL CASO DE LA PINTORA ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (Lebrija, 1835-1868), pintora adscrita al círculo artístico hispalense, desarrolló una prolífica actividad pese a la brevedad de su vida y a las limitaciones que aún en esta etapa histórica sufre la mujer cuya experimentación artística supera el umbral de la afición. Para estudiar la excepcionalidad de su caso abordamos el proceso formativo de la artista así como parte de su producción pictórica, cuestiones ambas que ilustran la profesionalización de su actividad.

PALABRAS CLAVE:

Lebrija (Sevilla). Formación artística. Producción pictórica. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Siglo XIX.

ABSTRACT

Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (Lebrija, 1835-1868), was a painter hold on the artistic circle in sevillian context. She developed a prolific artistic career in spite of the brevity of her life and the limitations that women still suffer when their artistic experimentation supposes more than a hobby in this historical period. In order to study the exceptional nature of her case we present the training process of the artist likewise her pictorial production, both matters which illustrate the professionalization of her activity.

KEYWORDS

Lebrija (Sevilla). Artistic training process. Pictorial production. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. 19th Century.

El presente estudio tiene como principal objetivo abordar la problemática generada en torno a la instrucción y práctica artística femenina durante el siglo XIX, a través de la figura de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva¹. Esta pintora vivió y trabajó en el contexto de su ciudad natal, Lebrija, un espacio que le procuró el acomodo suficiente para el desarrollo de una prolífica actividad artística.

El panorama en la primera mitad del siglo XIX no es del todo propicio para la incorporación del género femenino al proceso de profesionalización artística. La figura de la pintora es una notable excepción respecto de la nómina de mujeres artistas del momento, configurando así un ejemplo extraordinario en el círculo artístico decimonónico.

Pretendemos, por tanto, centrarnos en el proceso formativo, que quedará definido por su rápida y juvenil dedicación artística, la influencia de la ascendencia familiar, -que determina el alcance de las aspiraciones de la pintora-, la imposibilidad de formarse al amparo de la Academia, o el magisterio que sobre ella ejercen diversos pintores y obras tanto contemporáneos como seculares, todo lo cual arguye de forma efectiva la significación del bagaje de la joven en su obra pictórica.

Otra de las cuestiones a tratar será el catálogo de la artista, que pone de manifiesto la profesionalización de la actividad desarrollada por Antonia Rodríguez. Así abordaremos su estudio desde diversas perspectivas como el acometimiento de encargos formales por parte tanto de particulares como de agentes institucionales, la propia autoconciencia como artista que Antonia imprime a sus obras, así como su vital afán y capacidad para conciliar la vida familiar con su oficio y pasión, lo que permite la salida de un ingente número de obras de su paleta y pincel.

En definitiva pretendemos analizar el proceso de formación artística de la lebrijana, proceso que se verá culminado en el desarrollo de la actividad y su materialización en la producción pictórica que lleva a cabo y que repasaremos convenientemente para ilustrar las expuestas cuestiones.

EL PROCESO DE FORMACIÓN ARTÍSTICA DE ANTONIA RODRÍGUEZ

La enseñanza artística constituye un instrumento fundamental para la potenciación y el desarrollo del talento natural de los individuos respecto de la disciplina artística. En este caso, Antonia Rodríguez consagró su proceso formativo al arte pictórico, quedando este marcado por varios aspectos que determinarán su instrucción artística.

1 Sobre diversos aspectos en relación a la pintora, véase: José CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, 9, Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981, págs. 77-106. Esta publicación se reedita en: AA.VV., *Homenaje a Don José Bellido Ahumada*. Lebrija: Publicaciones de la Real Hermandad de los Santos de Lebrija, 2006, págs. 99-121. Asimismo consúltese: María del Castillo GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana», en *Actas del XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. «Poder, Contrapoder y sus representaciones», (en prensa), y «D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico», en *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, (en prensa).

En este sentido, hacemos referencia a dos cuestiones íntimamente relacionadas con un importante hecho como es la precocidad de su vocación, a saber, la propia condición social de su familia, y la relación profesional de algunos de sus parientes con las Bellas Artes. Del mismo modo, su instrucción al margen de la Academia resulta determinante para analizar la figura y la obra de esta pintora, su formación en estudios privados y su movilidad geográfica, así como las influencias recibidas y el bagaje artístico que conforma a pesar de su corta existencia.

VOCACIÓN ARTÍSTICA Y POSICIÓN SOCIAL

Antonia Rodríguez nace en 1835 en el seno de una conocida familia de la burguesía lebrijana, resultado de la unión de la familia paterna de los Rodríguez, procedentes de Osuna, con la materna de los Sánchez de Alva².

La ocupación profesional de su ascendencia masculina da buena cuenta del papel de esta familia en el ámbito local. Su padre, Antonio Rodríguez Ferrer, según la partida de Bautismo de la pintora³, sería Subdelegado de Medicinas del partido judicial que encabeza Lebrija. Asimismo, según algunos autores, habría ejercido como alcalde de la villa de Lebrija, siendo condecorado por su lucha contra diversas epidemias⁴. Del padre de este y abuelo de Antonia, Francisco Rodríguez García, se sabe que fue catedrático de Latinitud en la villa de Lebrija, además de Maestro en Artes, Bachiller en Sagrada Teología, Académico de las Reales Latina Matritense y Buenas Letras de Sevilla y de la Real Patriótica de Córdoba⁵, ejerciendo posteriormente como primer director del Instituto de Segunda Enseñanza de Jerez de la Frontera⁶.

Por otro lado, su tío paterno Miguel Rodríguez Ferrer,⁷ humanista y político liberal, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸. De la familia de su madre, conocemos que su abuelo Antonio Sánchez de Alva y Sánchez Pabón, fue un respetado escribano público y notario eclesiástico de la misma.

-
- 2 Rafael SÁNCHEZ PÉREZ, «La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», *ASCIL Anuario de estudios locales*, V (2011), págs. 108-110.
 - 3 Archivo de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva (en adelante AIPNSO). Libro de Bautismo, n. 50, fol. 134r. Véase al respecto: M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».
 - 4 Rafael SÁNCHEZ PÉREZ, *Apuntes biográficos sobre D. Miguel Rodríguez Ferrer*, Jaén: Íttakus (*publicatuslibros.com*), 2009, pág. 10.
 - 5 Fue titular de la Cátedra de latinitud de la Muy Ilustre, Antigua y Real Hermandad de los Santos de Lebrija, desde 1815 hasta 1840. *Ibidem*, pág. 9.
 - 6 Jesús CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX: las Exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, Jerez de la Frontera: Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2007, pág. 257. R. SÁNCHEZ PÉREZ, «Apuntes biográficos», pág. 10.
 - 7 R. SÁNCHEZ PÉREZ, «La pintora romántica lebrijana», pág. 109.
 - 8 Miguel Rodríguez Ferrer sería nombrado académico correspondiente en Álava en 1866. Véase: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF). Relación general de académicos (1752-2014), Madrid, 2014, pág. 403. Disponible en: http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de_academicos.pdf [Fecha de consulta: 1 de junio de 2016].

Pertenecer a una familia ilustrada posibilitó su desarrollo personal y profesional como artista. De hecho su parentela se mostraría receptiva ante la prontitud de su vocación artística, de manera que la carrera y aspiraciones de la joven se verían auspiciadas de una parte, por la figura de su abuelo paterno, quien posibilitaría con su tutorización sus estancias en la ciudad de Jerez de la Frontera, y seguiría muy de cerca la evolución artística de Antonia⁹. También el tío paterno Miguel Rodríguez manifestaría su interés por los progresos artísticos de su sobrina a través de la correspondencia con su padre. En este sentido, le haría llegar diversas publicaciones en cuya redacción participaría, tales como el *Semanario Pintoresco* o la *Ilustración Artística*¹⁰. Cortines Pacheco, el autor de la primera biografía de la artista, poseía determinada documentación epistolar habida entre abuelo y nieta que avalan este hecho¹¹.

Mencionamos, de su familia materna, a la tía Cristobalina Sánchez de Alva como uno de sus más que probables apoyos en el curso de su carrera. Su hija, Manuela Murube Sánchez de Alva, prima de la pintora, será también una figura decisiva en la conformación de lo que será la colección pictórica familiar respecto de la obra de Antonia Rodríguez, pues adquiriría buena parte de las obras a los más allegados y descendientes de la artista a la muerte de esta, manteniendo buena parte de la producción unida¹².

Antonia por su parte, habría correspondido a la predisposición familiar con gran responsabilidad y afecto, pues en su prolífica obra realiza sendos retratos de sus abuelos, así como de sus padres, tíos, hermanas y demás parientes¹³ [Fig. 1], además de dedicar otro de sus lienzos, este de temática religiosa, a la mencionada tía Cristobalina Sánchez de Alva¹⁴.



Fig. 1. *Retrato de Doña Juana Sánchez de Alva y Bellido*. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Asilo de San Andrés, Lebrija (Sevilla). Imagen: María del Castillo García Romero, en adelante MCGR.

9 A la joven se la conocería cariñosamente entre los suyos como Antoñita. El dato sobre su apelativo se refiere en: J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 83-84.

10 R. SÁNCHEZ PÉREZ, «La pintora romántica lebrijana», pág. 109.

11 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 86-87. R. SÁNCHEZ PÉREZ, «La pintora romántica lebrijana», pág. 109. M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

12 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 82. Esta colección sería heredada por el lebrijano José Cortines Pacheco, sobrino en segundo grado de Manuela Murube, y principal valedor de la figura y obra de la pintora. Al respecto véase: M. C. GARCÍA ROMERO, «D. José Cortines Pacheco y la obra».

13 De esta serie solo se conservan algunos retratos, como los de sus abuelos o sus hermanas. Si bien se tiene constancia de la existencia de otros tantos retratos, no localizados dada su venta a anticuarios. J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 91-92.

14 Agradecemos la amabilidad de D. Enrique Vélez Cortines, quien nos dio noticia de esta dedicatoria que permanecía inédita. Véase: M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

La descrita situación familiar, además de la vinculación de esta con las artes y las letras, favorece en buena medida la dedicación de la joven Antonia Rodríguez a las Bellas Artes. Una dedicación muy temprana que dará importantes frutos en la más pronta juventud, pues como primera fecha conocida, a la edad de quince años llegará a ejecutar al menos dos lienzos, ya de gran formato, como luego analizaremos.

INSTRUCCIÓN AL MARGEN DE LA ACADEMIA

La institución de la docencia artística femenina en Sevilla no tendrá lugar hasta finales del siglo XIX, concretamente en 1887¹⁵, en la por entonces recién constituida Escuela de Artes y Oficios de la capital hispalense¹⁶, no existiendo dicha instrucción en la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Academia de las Nobles Artes sevillana¹⁷, durante el período vital de Antonia Rodríguez (1835-1868).

La imposibilidad de cursar las enseñanzas artísticas oficiales para la mujer en aquel momento no supondría un obstáculo para la formación de la lebrijana. Puesto que las instituciones encargadas de la instrucción artística aún no contemplaban la formación de alumnas féminas en sus aulas, la joven emprendería su camino formativo al margen de la Academia, en estudios de carácter privado¹⁸.

Son exiguos los datos acerca de esta etapa de la pintora. Nos remitimos en primer lugar a las noticias que se recogen en la primera publicación sobre la artista, donde se asientan dos teorías complementarias sobre su instrucción, que sitúan a la pintora en dos importantes focos artísticos de la Baja Andalucía. Se trata de las ciudades de Sevilla y Jerez de la Frontera, ambas equidistantes de la localidad natal de Antonia, y donde esta mantenía lazos familiares, lo que, dada su edad y condición femenina, fue el credencial para la movilidad geográfica de la artista a los dos destinos.

No pudiéndose precisar con exactitud la cronología de inicio de su formación, esta tendría lugar al término de su niñez y primeros años de su juventud, cuando, primeramente se traslada a la capital hispalense, a buen seguro durante el segundo lustro de la década

15 Matilde TORRES LÓPEZ, «Las mujeres y la creación artística femenina (siglo XIX)», *Jábega*, 96 (2008), págs. 45-54.

16 *Escuela de Arte de Sevilla. Historia*. Disponible en: http://escueladeartedesevilla.es/?page_id=966 [Fecha de consulta: 1 de junio de 2016].

17 Algunos apuntes sobre la historia de la Real Corporación en: *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Historia*. Disponible en: <http://www.insacan.org/rabasih/rabasihhistoria.html> [Fecha de consulta: 1 de junio de 2016].

18 En la correspondencia que Cortines Pacheco mantendría con descendientes de familiares directos de la pintora, se comenta que la joven estudió en Sevilla, «en Bellas Artes y después continuó en el Museo», datos sobre los que no hemos encontrado documentación que los respalde y lo cual además contradiría las fechas correspondientes al proceso histórico de la enseñanza femenina regulada por la Academia. Además el autor constata que entre la documentación existente en el Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, correspondiente a la Escuela de Bellas Artes, no existen registros referidos a la matriculación de la lebrijana ni de otras mujeres pintoras. Véase al respecto: J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 85-86.

de los cuarenta. Allí se estaría desarrollando una de las etapas más sobresalientes de la pintura sevillana, importante foco del Romanticismo pictórico español¹⁹, al que Antonia se adscribe en cuestiones de gusto y estilo.

En Sevilla la joven quedaría bajo la tutela de su hermana Francisca, monja de la Caridad, residiendo en el Hospicio de la calle San Luis²⁰. Según se ha apuntado, pudo recibir lecciones de la mano de artistas de reconocido prestigio como Joaquín Domínguez Bécquer y Manuel Cabral Bejarano²¹, asistiendo por tanto a academias particulares para su formación.

Esta se vería completada con estancias en Jerez de la Frontera, una ciudad a la que ligará su desarrollo artístico en varios momentos clave, y donde además residía su abuelo paterno²². Bajo su tutela se apunta que tomara lecciones del pintor sevillano José María Rodríguez de Losada, fundador de la escuela pictórica jerezana²³, a quien acudían muchos jóvenes pintores como Antonia²⁴ para encomendar su formación.

INFLUENCIAS Y BAGAJE ARTÍSTICO

En la obra de la pintora es posible identificar dos importantes focos de influencia. Por una parte, los influjos de carácter secular, emanados de artistas precedentes con cuya obra Antonia estableciera contacto, bien fuera directo –por la contemplación de la obra– o a través de su conocimiento en libros impresos, y, por otro, las influencias contemporáneas, provenientes de los artistas que ejercieran su magisterio en la joven y del ámbito artístico del ochocientos.

El referente primigenio en su producción es la influencia ejercida por la pintura barroca del Siglo de Oro, tendencia seguida por la primera generación de pintores del círculo decimonónico hispalense²⁵. Es muy posible que muchas de estas obras fueran contempladas directamente en el recién constituido Museo de Pinturas hispalense, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla, en alguno de sus viajes a la capital.

Del maestro sevillano Bartolomé Esteban Murillo realizará constantes y repetidas referencias en su producción pictórica de carácter religioso. Las iconografías que emula son tanto cristíferas como marianas y hagiográficas, algunas de las cuales reproduce en

19 Enrique VALDIVIESO y José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Pintura romántica sevillana*, Sevilla: Fundaciones Endesa y Sevillana Endesa, 2011, págs. 42-43.

20 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 85. M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

21 *Ibidem*, pág. 86. M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

22 J. CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas*, pág. 124. J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 86.

23 Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, «La pintura jerezana en el siglo XIX», *Archivo Español de Arte*, 69 (1996), n. 273, págs. 90-91.

24 J. CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas*, pág. 244.

25 E. VALDIVIESO y J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Pintura romántica*, págs. 75-76.



Fig. 2. *Virgen niña dormida* (1854).
Antonia Rodríguez Sánchez de Alva.
Colección particular. Imagen: MCGR.

diferentes ocasiones. Destacan entre estas las del *Ecce-Homo*²⁶, la Inmaculada Concepción «La Colosal»²⁷, la Adoración de los Pastores²⁸, San Félix Cantalicio con la Virgen y el Niño²⁹ o Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos³⁰.

Son por tanto los modelos murillescos una clara inspiración en la obra de la lebrijana, en la que se ven retratados aspectos de la vida santa, asuntos de la religiosidad popular barroca que, pese al dramatismo de algunas escenas como las de la Pasión de Cristo, no muestran rasgos sanguinolentos, sino que más bien se ven embargados de una sublime delicadeza.

También de otro pintor del seiscientos, el extremeño Francisco de Zurbarán, realizará sendas copias, concretamente de la Virgen niña dormida [Fig. 2]. Este será un modelo que repite hasta en tres piezas de las actualmente localizadas, y al cual accedería de forma directa, contemplando in situ la versión que existe en la Catedral de Nuestro Señor San Salvador de Jerez de la Frontera³¹ durante alguna de sus estancias en la ciudad³². En una de estas copias realiza la más afectuosa

dedicatoria hasta el momento localizada en la totalidad de su obra: Por Antonia Rodríguez y Alva en 1854. A su tiita Cristovalina Alva de Morube [Fig. 3].

De otro lado, las influencias seculares más cercanas las obtendría en su propia localidad natal. La obra pictórica que pudo contemplar en Lebrija está compuesta de una amplia nómina de obras de autoría desconocida, exceptuando la producción de algunos notables artistas identificados cuyos lienzos integran los programas iconográficos de la retabística

26 La versión que con mayor probabilidad la pintora pudiera observar directamente sería la *el Ecce-Homo* atribuido a Bartolomé Esteban Murillo y procedente del Convento de Capuchinos de Cádiz tras la Desamortización. Actualmente se encuentra en la colección permanente del Museo de Cádiz.

27 Copia de la *Inmaculada Concepción «La Colosal»* (ca. 1652), procedente del Convento de San Francisco de Sevilla, presente en la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

28 Copia de la *Adoración de los Pastores* (1668-1669), procedente del Convento de los Capuchinos de Sevilla, e integrante de dicha colección museística.

29 Copia de *San Félix Cantalicio con la Virgen y el Niño* (1668-1669) también procedente del Convento de los Capuchinos de Sevilla y presente en la referida colección.

30 Copia de *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1672), Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Véase: INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. *Conservación y restauración de la obra*. Disponible en: http://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/Santa_Isabel_Murillo [Fecha de consulta: 10 de junio de 2016].

31 Existe otra versión del cuadro en la colección de arte de la Fundación Santander. Véase: Museo de Bilbao. *Virgen Niña Dormida*. Disponible en: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/virgen-nina-dormida-208> [Fecha de consulta: 10 de junio de 2016].

32 Apoyamos así el argumento esgrimido en: J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 90.

de los templos³³, no existiendo precedentes femeninos entre estos artífices. Del siglo XVII citamos la pintura de Pablo Legot presente en el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, así como la obra dieciochesca de Juan Antonio Sánchez Barahona. Este se trata de uno de los máximos exponentes de la pintura religiosa local³⁴.

El bagaje artístico que nuestra artista va adquiriendo también se alimenta del influjo de los pintores contemporáneos, quienes ejercerían buena influencia sobre la obra de Antonia, particularmente en las piezas correspondientes a los géneros del retrato y el paisaje. Así entre sus coetáneos podemos distinguir las influencias de los Románticos Sevillanos, y más directamente, de los que se han considerado sus maestros. Ello se manifiesta sobre todo en la serie de retratos que la pintora ejecutará, retratos que con seguridad se mantienen fieles a los modelos y que quedan impregnados de una sensibilidad íntima y personal, mostrando una elegante composición y colorido cuya filiación es sin duda romántica.



Fig. 3. Reverso del lienzo *Virgen niña dormida* (1854). Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Colección particular. Imagen: Enrique Vélez Cortines.

LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA

La obra conservada de Antonia Rodríguez está compuesta en la actualidad de casi cien lienzos, localizados entre las provincias de Sevilla y Cádiz en colecciones tanto particulares como pertenecientes a la Iglesia católica. Si bien, el conjunto de su producción abarcaría más del centenar de obras, de las cuales muchas de ellas no han sido localizadas, estando otras tantas atribuidas, y otra serie de ellas desaparecidas dada su venta indiscriminada³⁵.

Con el estudio de su obra, y de las condiciones personales y profesionales en que se generó, nos es posible determinar el grado de correspondencia entre la formación artística de Antonia Rodríguez y su obra pictórica. Esto esclarece algunas de las cuestiones inherentes a su producción, como son su autoconciencia como artista, la relación entre oficio y vida familiar, sus relaciones profesionales y con el ámbito artístico y las peculiaridades de su obra respecto de la nómina de féminas pintoras de su época.

33 Sobre el patrimonio pictórico de la ciudad, véase: María Dolores BARROSO VÁZQUEZ, *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*, Lebrija: Excmo. Ayuntamiento de Lebrija - El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1992, págs. 83-88.

34 Algunas noticias sobre el artista en: José BELLIDO AHUMADA, *La patria de Lebrija: noticia histórica*, Los Palacios, 1985, pág. 409. M. D. BARROSO VÁZQUEZ, *Patrimonio histórico artístico*, págs. 83 y 85, y *Patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*, Sevilla: Caja Rural de Sevilla - Hermandad de los Santos, 1996, págs. 116-120.

35 Cortines Pacheco relata que algunos de los retratos familiares que Antonia ejecutara serían vendidos a lo largo del siglo XX a anticuarios por parte de alguno de los herederos, no dejando constancia fotográfica de las pinturas, por lo que resulta prácticamente imposible su localización. J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 91.

La profesionalización de su actividad: cuestiones generales sobre su oficio y obra

Es evidente que la actividad artística de nuestra pintora sobrepasaba el umbral de la mera afición o entretenimiento, convirtiéndose en una auténtica actividad profesional.

En esta línea, y para conocer la propia intelectualidad de Antonia Rodríguez respecto de su oficio, resulta muy ilustrativo analizar su obra Autorretrato. Existe una sola pieza en la que la artista inmortaliza su efigie, la cual ejecuta en 1856, contando con la edad de veintiún años.

En dicho Autorretrato, Antonia aparece caracterizada como artista: paleta y pincel en mano se retrata mirando al espectador, de medio cuerpo y frente a un lienzo, en actitud de pintar. Ello nos sugiere de forma directa la autoconciencia que como artista tendría Antonia Rodríguez de sí misma, pues recurre a esta y no otra faceta vital, como la maternidad o la vida familiar en que también se autorretrataran otras artistas precedentes y de su tiempo³⁶, para perpetuarse en su propia obra pictórica. En ella rubrica Antonia Rodríguez y Alva, retratada por ella misma, en 1856, una leyenda que unida a la propia imagen plástica nos traslada una directa reivindicación personal sobre su actividad como profesional del arte³⁷.

Esta actividad queda caracterizada muy particularmente a través de una serie de pormenores, relacionados en primer lugar con la propia materialidad de las obras. Si ya se ha visto cómo los motivos iconográficos de estas emanan de las influencias recibidas durante la etapa formativa de la artífice, no es menor el influjo que los grandes maestros de la pintura que Antonia estudió y observó ejercieron en la concepción material de sus cuadros, concretamente en la elección del formato de algunos de sus lienzos.

Así en su obra encontramos como, pese al predominio de lienzos de tamaño medio, existen varias y variadas muestras de la pintura de gran formato, que alcanza cotas superiores a los cinco metros de altura como en el caso del San Cristóbal para la Iglesia Mayor lebrijana, de 5.29 x 2.73 metros. Otros buenos ejemplos de este gran formato serán los lienzos, también de temática religiosa, de los Desposorios de la Virgen con San José, o El Juicio de Salomón, ambos de 1850.

Igualmente llamativo resulta evaluar el volumen de su obra. A pesar de una corta etapa productiva, en consonancia con su breve vida, la pintora ejecutaría con seguridad más del centenar de cuadros, en una cronología aproximada que es posible circunscribir a los años 1850 y 1866. Ello nos indica que la artista pasaría la mitad de su vida pintando, observándose un gran incremento de su producción en la etapa inicial, y un instalado declive en los últimos años, debido posiblemente a las obligaciones familiares a las que tendría que hacer frente, dado su papel como esposa y madre de una amplia prole.

En cuanto a los géneros presentes a lo largo de su producción, son tres los que la artista cultivó, aunque con desigual volumen y fortuna. Se trata de la pintura religiosa, el retrato y el paisaje.

36 Mencionamos como ejemplo algunos de los autorretratos de Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842) en los que aparece con su hija Julie, del mismo modo que hacen otras artistas reflejando aspectos de su vida privada: en actitud familiar, rodeadas de seres queridos, siendo inmortalizadas en el papel de madres u esposas.

37 M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

Al primero de ellos corresponde el mayor número de lienzos de la producción (cincuenta y nueve de los ochenta y seis catalogados por Cortines Pacheco³⁸), donde se recogen iconografías del Antiguo y Nuevo Testamento, por tanto de la vida de Cristo y María, así como de diversos santos muy recurrentes en el imaginario religioso. Estos lienzos ejemplifican la apropiación de los modelos sobre todo murillescros como ya comentamos, los cuales circulaban comúnmente entre los artistas del momento. Cabe mencionar que en algunos casos, pese a la temática religiosa de las obras, el tratamiento de las escenas es cercano a lo profano, como ocurre con uno de los óleos de *La Huída a Egipto* [Fig. 4], concretamente el fechado en 1860, donde se nos retrata una escena eminentemente familiar que resalta la humanidad de los personajes, y queda desprovista de la exaltación a la divinidad propia de la pintura religiosa.

El paisaje será el género menos trabajado por la artista, tanto cuantitativa como cualitativamente. Tan solo se ha localizado una serie de cuatro lienzos de temática bucólica, en los que puede observarse una ligera inmadurez artística en su elaboración, posiblemente debido a las fechas tempranas de estos.

Por su parte, en el retrato realiza su aportación más original, constituyendo este conjunto de lienzos, que supera la veintena, la mejor muestra del talento artístico de pintora, destacando entre todos ellos su ya mencionado Autorretrato.

El acometimiento de encargos formales puede considerarse otro de los indicativos de la profesionalización de Antonia Rodríguez. Clientes muy diversos encomendarían la ejecución de distintas obras a la artista, procediendo estos encargos de instituciones de carácter religioso presentes en su ciudad natal. En este sentido, la Iglesia lebrijana ejerce un importante papel, pues encomienda una serie de obras de temática religiosa, concreta iconografía y formato a nuestra pintora, todo ello en función de las necesidades espirituales de los templos y de otros establecimientos de esta naturaleza.

Pese a la inexistencia de documentación al respecto, las propias obras son testimonios expresos de algunos de estos encargos, de manera que contabilizamos algunos ejemplos en los que en el propio lienzo reza la inscripción que nos explica el origen de las gestiones, y en ocasiones, el comitente directo.

En 1853 la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, a través del párroco José María Ojeda, adjudica la realización a la entonces joven pintora del antes mencionado San



Fig. 4. *La Huída a Egipto* (1860). Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Colección particular. Imagen: MCGR.

38 Consúltese dicho catálogo en: J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 94-105.



Fig. 5. *San Cristóbal* (1853). Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Capilla de San Juan de Letrán o de la Vera-Cruz, Lebrija (Sevilla). Imagen: MCGR.

Cristóbal³⁹ [Fig. 5]. Esta será una de sus primeras obras, además de constituir uno de los lienzos más particulares de su producción debido a su gran envergadura. No copiando ninguno de los modelos preexistentes en los templos de la ciudad, la joven realiza este portador de Cristo en cuarenta y tres días⁴⁰.

Un año más tarde se repiten los encargos por parte del templo, esta vez tratándose de una serie de cuatro lienzos integrada por diversas iconografías cristíferas y hagiográficas, inspiradas en la pintura del primer Barroco⁴¹. Destacan las del *Ecce-Homo* y *Santa María Magdalena*, ambas muy en consonancia con la recuperación de modelos contrarreformistas de esta época. Concretamente en el cuadro de la aludida santa se incluye la inscripción en la que figura de nuevo el cura de esta Iglesia, José María Ojeda y Romero, como promotor del encargo⁴².

Del mismo modo, para los establecimientos asistenciales de la entonces villa realiza una serie de cinco lienzos. En este caso las pinturas se corresponden con el género del retrato, tratándose al menos dos de ellas de copias de unas pinturas del siglo XVII que estarían muy deterioradas⁴³. En el conjunto se inmortaliza la efigie de los fundadores y más notables bienhechores del Hospital de la Santa Caridad, trabajo que haría con toda probabilidad tras el encargo por parte de la institución benefactora responsable [Fig. 6].

La notoriedad que como artista adquiriría en el contexto local donde desarrolló su actividad favorece que la pintora intensifique a lo largo de su carrera algunas relaciones con la profesión, teniendo lugar su presencia en importantes eventos como exposiciones, lo que supone un ejemplo de su firme compromiso con el oficio artístico.

La relación con la ciudad gaditana de Jerez de la Frontera durante su etapa formativa se estrechará en los años centrales de su producción debido a su participación en las exposiciones que se celebrarán en la ciudad en esos años. Es el caso de las organizadas por la

39 Nos remitimos a la leyenda presente en el cuadro, en la que reza: «Por Antonia Rodríguez y Alva, de edad de 17 años, en febrero de 1853. A devoción de D. José M^o. Ojeda Cura de esta Iglesia».

40 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 88.

41 M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

42 Concretamente en el libro que la santa porta es posible leerse: *Por Antonia Rodríguez y Alva en Marzo de 1854. A expensas de Dn. José María Ojeda y Romero, Cura de esta Iglesia*. M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

43 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», pág. 90.

Sociedad Económica Jerezana⁴⁴. A ellas asiste Antonia Rodríguez presentando obras de temática tanto religiosa como retratos, por los que será considerada una de las principales retratistas entre los artistas asistentes⁴⁵. Así en la exposición de 1858 tendrá excelentes críticas con la presentación de su Autorretrato, y, en el mismo año obtendrá la medalla de bronce con un retrato de su hermana Sor Francisca, Hermana de la Caridad⁴⁶.

Todas estas circunstancias descritas, sin embargo, no impidieron que la pintora viviera una agitada vida familiar que compaginó con su actividad profesional. A los veinticinco años habría contraído matrimonio con el trebujenero Juan Charril y Fuentes, que no le impidió junto con la maternidad continuar en su residencia lebrijana desarrollando su actividad artística⁴⁷.

Su muerte prematura en 1868, que tiene lugar tras el nacimiento de su sexto hijo⁴⁸, pone fin a lo que fue una fecunda aunque breve carrera artística.



Fig. 6. Retrato de Doña Francisca de Miranda y Reinoso. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Hospital de la Caridad, Lebrija (Sevilla). Imagen: MCGR.

CONCLUSIONES

Del proceso de formación y la propia actividad artística de Antonia Rodríguez es posible extraer una serie de conclusiones acerca de la relación entre pintura y género femenino en esta etapa.

Entre las circunstancias históricas que actúan como obstáculo para el desarrollo artístico de la mujer señalamos, además de su papel secundario en el orden social, lo que será la tardía institucionalización de la enseñanza artística femenina, y por tanto, de su incorporación a la formación oficial, y así al círculo artístico que se genera en torno a las Escuelas y Academias. Puesto que la mujer no se encuentra integrada en los procesos creativos relativos al arte pictórico en los primeros decenios del ochocientos, el caso de esta artista resulta paradigmático no solo en el ámbito de Sevilla y su provincia, sino también en el círculo artístico del momento.

44 Sobre las exposiciones de arte de la Sociedad Económica Jerezana durante el siglo XIX, consúltese: J. CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas*.

45 *Ibidem*, pág. 118.

46 J. CORTINES PACHECO, «La pintora romántica lebrijana», págs. 86 y 91. J. CABALLERO RAGEL, *Exposiciones y artistas*, págs. 121 y 162-163.

47 Esta tiene lugar en 1860, tal y como obra en el acta de matrimonio correspondiente. AIPNSO, Libro de Matrimonio, n. 22, fol. 53v.

48 AIPNSO, Libro de Defunción, n. 64, fol. 3v. Véase la transcripción del acta de defunción en: M. C. GARCÍA ROMERO, «El arte al servicio del poder».

No encontrando ejemplos equiparables al caso de la lebrijana, donde a tan temprana edad, y con las circunstancias vitales referidas, se haya alcanzado este grado de formación y madurez artística, y así ejecutado tal catálogo de obras, concluimos en que el caso de Antonia Rodríguez resulta más que representativo en el contexto sociocultural del momento, erigiéndose esta por tanto como una brillante, aunque desconocida, artífice femenina de la pintura de su tiempo.

**LA ESCUELA LIBRE DE MAESTROS DE OBRAS, APAREJADORES,
AGRIMENSORES Y DIRECTORES DE CAMINOS VECINALES DE
VALLADOLID (1869-1874):
LA ESPECIALIDAD DE MAESTRO DE OBRAS***

FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Presento y analizo algunos aspectos sobre la instalación, organización y funcionamiento de la nueva Escuela Libre de Maestros de Obras de Valladolid (1869-1874). En ella se formaron los últimos profesionales que trabajaron, sobre todo, en las actuales zonas de Castilla y León, La Rioja, Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco durante el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del XX. Atiendo ciertas cuestiones formativas, destacando sesenta ejercicios de exámenes de reválida, con planos, inéditos hasta hoy.

PALABRAS CLAVE

Maestros de obras, Escuela Libre, exámenes de reválida, arquitectura del siglo XIX, formación arquitectónica.

ABSTRACT

I present and analyze some of the aspects on the installation, organization and functioning in the new Free School of Master Builders in Valladolid (1869 - 1874). There have been trained the last professionals that have carried out work, above all, in the actual regions of Castilla y León, La Rioja, Galicia, Asturias, Cantabria and País Vasco over the last quarter of the XIX and the first 3d of the XX century. I will address certain educatio-

* Esta comunicación se enmarca en el G.I.R. IDINTAR: *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo* de la Universidad de Valladolid y en el Proyecto de Investigación *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVII-XIX)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Referencia: HAR2013-44403-9).

nal questions, highlighting amongst them sixty bar exam questions, illustrated with plans, unpublished up to date.

KEYWORDS

Master builders, Free School, bar exams, 19th century architecture, architectural training.

Por Real Decreto de 30 de junio de 1869, el Estado abandonaba el sostenimiento económico de la Escuelas de Bellas Artes, recogiendo el testigo las diputaciones provinciales¹. Se disolvían, por tanto, las escuelas oficiales de Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Valladolid. Evidentemente, con ello se suprimía la enseñanza oficial de Maestro de Obras, surgiendo, pocos meses después en Valladolid, la Escuela Libre de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores que, a partir del curso de 1872-1873, igualmente lo sería de Directores de Caminos Vecinales². Así hasta su desaparición, el 30 de septiembre de 1874³.

En septiembre de 1869, la Diputación Provincial de Valladolid se hizo cargo de los estudios oficiales ya suprimidos⁴. Su responsabilidad se centró, exclusivamente, en el apartado económico y nunca en el administrativo⁵. De hecho, para esto último se contó con todos los profesores excedentes de la antigua Escuela de Bellas Artes, a excepción del pintor Francisco Fernández de la Oliva, que fue sustituido por su colega Agapito López de San Román⁶, en la sección de Pintura.

1 *Gaceta de Madrid*, 3 de julio de 1869, pág. 1.

2 Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid de los Ortiz de Urbina. Arquitectura y urbanismo en Valladolid (1852-1936)*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pág. 39, nota 105; «La Escuela Libre de Maestros de Obras como laboratorio para el urbanismo vallisoletano de la segunda mitad del siglo XIX», en María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan M. Monterroso Montero, coord., *Actas del XVIII Congreso del CEHA. Mirando a Clío. El Arte español espejo de su Historia (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pág. 2913.

3 «Escuela Libre de los Estudios Superiores de Bellas Artes y de las carreras de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de caminos vecinales de Valladolid. Actas de la Junta de Profesores», Archivo Histórico Universitario de Valladolid (en adelante, AHUVA), libro 2302, sesión de 26 de septiembre de 1874, págs. 12-14.

4 Marcial de la CÁMARA, *Tratado teórico-práctico de agrimensura y arquitectura legal*, Valladolid: Imprenta y librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1871, págs. 258 y 259.

5 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 360, nota 11. Esto podía ser así en Barcelona, Bilbao, Cádiz, La Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza, pero no en el resto de localidades, salvo Madrid, donde el apartado administrativo de sus Escuelas de Bellas Artes recaía en el organismo de quien las sostuviera económicamente. Para ello puede consultarse la Real Orden de 21 de septiembre de 1870. *Gaceta de Madrid*, 25 de septiembre de 1870, pág. 1.

6 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 39, nota 106.

BIBLIOTECA DE LA ESCUELA LIBRE

El primer paso de la Escuela Libre fue recepcionar el edificio (instalaciones del antiguo Museo Provincial, en el palacio de Santa Cruz) y el material de la desaparecida Escuela de Bellas Artes, tal y como determinaba la disposición 5ª del Real Decreto de 30 de junio de 1869. El paso final aconteció el 22 de noviembre⁷, nombrándose, al día siguiente, responsable y director de la nueva institución al arquitecto José Antonio Fernández Sierra y Arderius⁸. El inventario de bienes que se generó al efecto nos interesa desde varios puntos de vista⁹. Realizado por el escultor y profesor de la antigua institución, Vicente Caballero López¹⁰, en él, respecto a una de las salas habilitadas para la enseñanza de Maestro de Obras, especialidad en la que voy a centrarme en esta ocasión, destaca la existencia de 129 originales de dibujo topográfico «con marco y cristal»¹¹, de los que nada más sabemos. Pero lo más interesante quizá se centre en los libros inventariados. En su día ya mencioné la existencia de dos volúmenes (sin especificar si se trata del primero y del segundo) de las *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* de Jean-Nicolas-Louis Durand, de algunos de la traducción al castellano del *Cours de construction* de Armand Demanet¹² o la misma obra completa de Jean Baptiste Rondelent, *Traité theorique et pratique de l'art de bâtir*¹³. A estas publicaciones, y entre otras, añadido ahora la de Jean Paul Douliot, *Cours élémentaire, théorique et pratique de construction*, un volumen de la *Technologie du bâtiment*, de Théodore Chateau, dos del *Cours de mécanique appliquée*, del ingeniero Jacques Antoine Charles Bresse, el *Manual de dibujo topográfico* de José Pilar Morales y Ramírez, el *Tratado completo de dibujo topográfico*, de Juan Papell y Llenas, el *Curso elemental de Topografía y Agrimensura* de Demetrio de los Ríos, dos tomos, en folio y en francés, de una colección de edificios públicos, un manual de policía urbana y otro de expropiación¹⁴, todos ellos ejemplos de publicaciones que dirigidas a los futuros maestros de obras, aparejadores, agrimensores y, más tarde, también a los directores de caminos vecinales nos dan pistas acerca de la base formativa tanto en las enseñanzas oficiales como

7 «Escuela Libre... Actas de la Junta de Profesores», AHUVA, libro 2302, sesión de 29 de noviembre de 1869, págs. 3 y 4.

8 AHUVA, caja 1582, 16 y 25 de noviembre de 1869.

9 Curiosamente, en enero de 1873, la Diputación Provincial solicitó a la Escuela un inventario de «los muebles y efectos existentes». Transcurridos más de tres años, el inventario que se envió fue exactamente el mismo que el elaborado en 1869. AHUVA, caja 8.915, 8 y 20 de enero de 1873.

10 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 43, nota 140. Sobre la figura de Vicente Caballero López puede consultarse, entre otras publicaciones, Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1980, págs. 28 y 29.

11 «Expediente de entrega del edificio, material y enseres de la Escuela de Bellas Artes y de Maestros de obras, Aparejadores y Agrimensores de esta ciudad suprimida por Real Orden de 30 de junio de 1869», caja 1582, 20 de julio de 1969. Doc. cit. en F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 43, nota 140.

12 Armand DEMANET, *Curso de construcción: explicado en la escuela Militar de Bruselas (1814 á 1847)*, Madrid: Santiago Aguado, 1861-1865 (4 vol.)

13 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 43.

14 «Expediente de entrega del edificio...», caja 1582, 20 de julio de 1969.

en la Escuela Libre tiempo después¹⁵. Entre las publicaciones también se encontraba el *Anuario de la Instrucción Pública* de 1867-1868. Esto es importante, ya que en él se especifican los manuales que debían utilizarse en las clases de cada una de las asignaturas dentro de la desaparecida enseñanza oficial de Maestro de Obras, Aparejadores y Agrimensores. Así, respecto a «Topografía y Agrimensura» se alude al ya citado trabajo de Demetrio de los Ríos¹⁶, mientras que el de Pilar Morales se obvia en este apartado y se incluye en el de «Estudios de aplicación á la Agricultura, Industria y Comercio»¹⁷.

PROFESORADO Y ASIGNATURAS EN LA ESCUELA LIBRE

Si la biblioteca de la Escuela es interesante, no menos lo es la composición del cuerpo de profesores. En la sección de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales, el personal fue el siguiente¹⁸:

Profesor	Asignaturas
José Fernández Sierra (director)	Mecánica aplicada a la construcción civil e hidráulica y a la industria. Análisis y conocimiento de materiales. Construcción civil e hidráulica.
Antonio de Iturralde y Montel	Topografía, Agrimensura y dibujo topográfico a pluma y color.
Jerónimo Ortiz de Urbina	Composición de edificios privados, urbanos y rurales, y de los públicos de segundo orden. Trazado de caminos y obras de fábrica. Parte legislativa.
Segundo de Rezola Huici	Geometría descriptiva con aplicación a la Teoría de las sombras, cortes de piedras, maderas y metales; y trazado de plantillas.
Aniceto Luis Allende	Ayudante de dichas asignaturas.

15 Con la devolución definitiva de todo este material (el 31 de mayo de 1875, por Real Orden de 22 de marzo del mismo año) para uso en los estudios oficiales de la Escuela Especial de Bellas Artes de Valladolid, se generó otro inventario que, en la parte de «libros», copiaba con exactitud lo entregado, en depósito, en 1869. AHUVA, caja 1582, 31 de mayo de 1875.

16 *Anuario de la Instrucción Pública para el año académico de 1867 á 1868*, Madrid: Imprenta del Colegio de sordo-mudos y de ciegos, 1868, pág. 299

17 *Idem*, pág. 268.

18 Asignaturas que se publicitaron en cartelería a partir del 1 de septiembre de 1873. AHUVA, caja 2133.

LOS FUTUROS MAESTROS DE OBRAS Y SUS TÍTULOS OFICIALES

La supresión de las Escuelas oficiales de Bellas Artes por la ya citada Real Orden de 30 de junio de 1869 generó un gran desconcierto entre los alumnos y los responsables de las mismas. ¿Qué sucedería a partir de entonces con los alumnos que se encontraban inmersos en la carrera o que ya habían cursado los estudios en la enseñanza oficial y pretendían obtener el título de Maestro de obras? Esto mismo, y tras el conocido episodio de los alumnos de la Escuela Politécnica de Barcelona, Francisco Espluga y José Gran¹⁹, se agravó con la promulgación del Real Decreto de 5 de mayo de 1871, con el que se declaraba libre la profesión de maestro de obras, y la aplicación de la Real Orden de 29 de mayo de 1871²⁰. Según esta última, tendrían derecho a la obtención del título oficial aquellos alumnos que en el momento de suprimirse las Escuelas oficiales de Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia, Valladolid y Madrid estuvieran matriculados en alguna asignatura de la enseñanza de Maestro de Obras, tuvieran aprobado algún curso o hubieran realizado el examen de reválida después de la supresión. Todos tuvieron hasta el 7 de junio de 1872 para terminar sus estudios. El mismo derecho adquirieron aquellos que ya habían aprobado los estudios en la Escuela libre hasta la publicación de la real orden. Para garantizar estas resoluciones, las Escuelas libres remitieron a la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid las listas de los alumnos que cumplían con estos requisitos. Todo aquel que no estuviera en la lista no tendría derecho al título oficial. Aun así, más de un año después de que hubiese finalizado el plazo marcado por la Real Orden de 29 de mayo de 1871, algunos todavía no habían recibido su título oficial. En Valladolid, esto fue utilizado por varios alumnos, aun siendo conscientes de que no cumplían con lo requerido en la real orden, para reclamar el canje de sus títulos libres por unos oficiales. Los dos primeros casos, en julio de 1873, corresponden a los alumnos de la Escuela Libre Vicente Navarro y Vila y Constantino Seoane y Fernández²¹. La confusión que se generó obligó a la Escuela a volver a enviar una lista con el número de alumnos que en su día se adecuaban a lo resuelto por la real orden. En este caso, los datos correspondientes a la especialidad de Maestro de Obras fueron los siguientes:

19 Ambos alumnos, tras concluir la totalidad de los estudios, antes de su supresión oficial, reclamaron examinarse en Barcelona, y no en Madrid, para obtener el título de Maestro de Obras (Marcial de la CÁMARA, *Tratado teórico-práctico*, 1871, pág. 258; Juan BASSEGODA NONELL, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona: Editores Técnicos Asociados, 1973, pág. 38). La petición de Espluga y Gran acabó porque se reconociese a todos los alumnos de la Escuela Politécnica de Barcelona matriculados antes del 8 de febrero de 1871 el acceso a la titulación oficial de Maestro de Obras. Por supuesto, Valladolid, como otras escuelas análogas, reclamó los mismos derechos para sus estudiantes. La respuesta fue la Real Orden de 29 de mayo de 1871. F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 361.

20 *Gaceta de Madrid*, 7 de junio de 1871, págs. 1321 y 1322.

21 A Constantino Seoane se le expidió el título libre el 10 de julio de 1873. Tres días después, el 13 de julio, se remitía el expediente a la Escuela Superior de Arquitectura para realizar el canje por un título oficial. AHUVA, caja 8843, 28 de junio de 1873.

Censos	Maestros de obras, aparejadores y agrimensores
Curso 1868-1869	127
Curso 1869-1870	58
Curso 1870-1871	45
Curso 1871-1872	67
	Total: 297

Títulos expedidos en estos cursos	Maestros de obras
Curso 1868-1869	3
Curso 1869-1870	29
Curso 1870-1871	23
Curso 1871-1872	*
	Total: 55

* «A los alumnos que se revalidaron en el curso de 1871 á 1872, les fueron expedidos los títulos á los que lo solicitaron. Los de Agrimensores por los Institutos y los de Maestros de Obras por la Escuela Superior de Arquitectura»²².

Estos 55 alumnos titulados en la Escuela Libre coinciden con los insertos en un documento final que se elaboró con motivo del cierre de la escuela, el 30 de septiembre de 1874, y a través del cual conocemos no solo los nombres, sino los orígenes de dichos alumnos, sus edades, calificaciones y las fechas de aprobación y de expedición de títulos²³. Muchos de ellos llegaron a ser decisivos en la configuración de parte de la imagen arquitectónica de las localidades donde desarrollaron su trabajo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En Valladolid es el caso de José Pérez Escudero, Victoriano González Meléndez y, sobre todo, Alejandro Gallego Melero²⁴. En Bilbao (Vizcaya), por ejemplo, Domingo Fort y Barrenechea, José Santos Bilbao y Lopategui, Ángel Iturralde y Bolinaga, Juan de Sarasola e Irure o Celestino de Aramburuzabala Isasi²⁵. En Ferrol (La

22 «Curso de 1873 a 1874. Escuela Libre de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos vecinales de Valladolid», AHUVA, caja 8915, 12 de noviembre de 1873.

23 «Registro de los títulos de Maestros de Obras expedidos por dicha Escuela con derecho al canje por títulos oficiales», AHUVA, caja 1582, 30 de septiembre de 1874.

24 Sobre este último puede consultarse Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, «La imagen del plano como instrumento para el análisis arquitectónico-artístico: el maestro de obras Alejandro Gallego Melero», en Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, eds., *Actas de las Terceras Jornadas sobre Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Archiviana, 2005, págs. 163-172.

25 Sobre estos maestros de obras es muy interesante la publicación de Nieves BASURTO FERRO, *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1999.

Coruña), Manuel Riva de Soto²⁶. En Trubia (Oviedo), Silvestre José de Guisasola y Fernández²⁷ y en Torrelavega (Cantabria), Pablo Piqué y Camí²⁸.

Durante los siguientes meses, y a lo largo del año 1874, a las peticiones de Navarro y Seoane, que en todo caso no se encontraban en la lista nominal elaborada por la Escuela Libre según la Real Orden de 29 de mayo de 1871 y sí en una donde constaban aquellos alumnos que no tenían derecho al canje del título libre por el oficial²⁹, siguieron muchas otras³⁰. Es el caso del maestro de obras Francisco Hompanera Aparicio³¹, que durante el último cuarto del siglo XIX intentó ejercer en Valladolid³². Otro es el de Santiago Rodríguez Herrero, que examinado de reválida el 14 de enero de 1868³³, es decir, dentro de la enseñanza oficial de Maestro de Obras, solicitó el título años más tarde, en 1880³⁴. La Dirección General de Instrucción Pública accedió a la solicitud, siendo este el motivo por el cual no encontrábamos explicación, hasta hoy, de la casi ausencia de trabajos arquitectónicos de Rodríguez Herrero desde 1868 hasta la década de los 80³⁵. Es más, con el título en la mano, entre 1882 y 1895, el maestro de obras ejerció de Ayundante primero facultativo del Arquitecto Municipal de Valladolid, sustituyendo al arquitecto José Benedicto y Lombía³⁶.

-
- 26 Un resumen de su trabajo lo tenemos en Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, «Maestros de obras y aparejadores en la época contemporánea», en Jesús Ángel Sánchez García y José Manuel Yáñez Rodríguez, eds., *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obras a los arquitectos técnicos*, Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2001, págs. 202-204.
- 27 Héctor BLANCO GONZÁLEZ, *Arquitectura sin arquitectos en Asturias. Maestros de obras y otros autores (1800-1935)*, Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, 2013, pág. 284.
- 28 Sara del HOYO MAZA, *El maestro de obras Pablo Piqué (1848-1918) en Torrelavega: arquitectura y urbanismo para una ciudad industrial*, Torrelavega: Ayuntamiento de Torrelavega, 2016.
- 29 «Registro de los títulos de Agrimensores, Maestros de Obras y Directores de caminos vecinales expedidos por dicha Escuela, sin derecho al canje por títulos oficiales», AHUVA, caja 1582, 30 de septiembre de 1874.
- 30 Los justificantes de certificaciones de alumnos constan en «Curso de 1873 a 1874. Escuela...», AHUVA, caja 8.915.
- 31 La solicitud se encuentra en *Idem*, 25 de enero de 1874.
- 32 Tan solo como ejemplo, Hompanera realizó trabajos de peritaje (F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 52) o de construcción de edificios de nueva planta, caso del proyectado, en 1894 en el antiguo número 26 de la calle Fuente El Sol. Archivo Municipal de Valladolid (en adelante, AMVA), Chancillería, caja 355 (63).
- 33 El ejercicio que realizó fue un mercado de hierro destinado a la venta de carne, productos frescos y verduras para una localidad de 2.000 habitantes. «Copia certificada del expediente del Maestro de Obras D. Santiago Rodríguez Herrero», AHUVA, caja 1582.
- 34 El expediente se expidió el 22 de diciembre de 1880. *Ibidem*.
- 35 Para ello debe consultarse Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, «La arquitectura de un maestro de obras en la España del último cuarto del siglo XIX: Santiago Rodríguez Herrero y su trabajo en Valladolid», en *Actas de las VII Jornadas Arte y Ciudad. IV Encuentros Internacionales (Madrid, 18, 19 y 20 de noviembre de 2015)*. En prensa.
- 36 *Ibidem*.

La lista nominal que la Escuela Libre envió a la Escuela Superior de Arquitectura se firmó el 22 de junio de 1871³⁷. A través de ella constatamos las diferentes procedencias de los alumnos matriculados y el número de los mismos: Valladolid (28 alumnos), Guipúzcoa (16), Santander (9), Vizcaya (7), León (5), Oviedo (5), Palencia (4), Valencia (3), La Coruña, Alicante, Madrid, Zaragoza, Burgos (2) y Álava, Zamora, Logroño, Murcia, Cádiz, Toledo, Pamplona y la isla de Cuba (1)³⁸. Queda claro, entonces, que pese a la supresión de la enseñanza oficial de Maestro de Obras, todavía Valladolid suponía un baluarte importante para la formación de estos profesionales en prácticamente toda la zona noroeste de España³⁹.

LOS EXÁMENES DE REVÁLIDA DE MAESTRO DE OBRAS CONSERVADOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID

Lo más interesante, a mi modo de ver, son los exámenes de reválida, los cuales, hasta hoy, casi todos se encontraban inéditos. En el Archivo Histórico Universitario de Valladolid se conservan los ejercicios de exámenes junto a los expedientes personales que se formaron para cada uno de los aspirantes a Maestro de Obras⁴⁰. Una documentación que, como la enseñanza en la Escuela Libre, es continuación, en cuanto a la enseñanza oficial de Maestro de Obras, a la hoy custodiada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Volviendo, otra vez, a la Escuela Libre, la falta de numerosos expedientes responde al envío de los mismos, en su momento, a la Escuela Superior de Arquitectura para que esta institución expidiese los correspondientes títulos oficiales. En cualquier caso, ahora nos centramos solamente en los ejercicios de exámenes de reválida conservados en Valladolid. Un total de 61 cuyos firmantes siguieron la misma pauta que en la antigua enseñanza oficial. Es decir, los alumnos eran encerrados durante

37 F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid*, pág. 362.

38 Datos extraídos de las «Listas nominales de los alumnos de la Escuela Libre de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores de Valladolid, en la época de los exámenes extraordinarios del mes de septiembre de 1869 y en los cursos de 1869 á 1870 y de 1870 á 1871 que se remiten a la Escuela de Arquitectura en cumplimiento de la Real orden de 29 de mayo de 1871», AHUVA, caja 8.915, 22 de junio de 1871.

39 A modo de ejemplo, en cuanto a Bilbao (Vizcaya), Basurto Ferro señala que la mayoría de los maestros de obras que trabajaron en la ciudad se habían formado u obtenido el título de Maestro de Obras en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la de la Purísima Concepción de Valladolid o en la Escuela libre de esta última. N. BASURTO FERRO, *Los maestros*, págs. 69 y 70. De igual forma, Sánchez García indica que gran parte de los maestros de obras que ejercieron en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX se formaron, dada su cercanía geográfica, en Madrid o Valladolid. J.A. SÁNCHEZ GARCÍA, «Maestros de obras», pág. 147.

40 Lo mismo sucede con los aspirantes al título de Agrimensor. Algunos de ellos ya han sido estudiados en FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA, «Urbanismo en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XIX: el plano general de alineaciones», en Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños, coord., *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009, págs. 208 y 209; F.J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, «La Escuela Libre», págs. 2912-2921.

6 horas para realizar el croquis de un edificio cuyo tema era sacado en suerte entre varios preparados por el tribunal. Después, tenían un mes para desarrollar el proyecto, incluyendo el presupuesto del mismo. En nuestro caso, en muy pocos ejercicios vemos cómo los proyectos también iban acompañados de una memoria facultativa, tal y como obligaba la antigua enseñanza oficial⁴¹.

Alumno ⁴²	Ejercicio de examen	Fecha de examen
Valerio casas hernández (12/02/1840, santibáñez el bajo, cáceres)	Casa de labor en despoblado	20/07/1864*
Matías martín lesmes (24/02/1846, valladolid)	Juzgado de paz, archivo y oficio de hipotecas para una población cabeza de partido	02/12/1867*
Dionisio rodríguez estévez (08/04/1843, nava del rey, valladolid)	Casa-ayuntamiento para una localidad de 2.000 Vecinos	21/11/1868*
Zoilo gonzález y gonzález (25/06/1846, valladolid)	Escuela práctica de agricultura	22/12/1868*
José perez escudero (14/01/1833, palazuelo de vedija, valladolid)	Alhóndiga para venta de granos, pósito y depósito para particulares	01/01/1869*
Pedro martínez díez (25/11/1843, aldeamayor de san martín, valladolid)	Casa particular en población de 1.500 Vecinos y en puerto de mar	20/03/1869
José bello núñez (02/07/1826, aguilard de campos, valladolid)	Casa de beneficencia para 200 personas de ambos sexos	06/10/1869
Silvestre manuel lópez de arroyave ñíguez de bertolaza (31/12/1845, vitoria, álava)	Almacenes de mercancías para una estación de ferrocarril de primer orden en un puerto de mar	08/10/1869
Marcelino piqué y camí (07/09/1839, borjas, lérida)	Fábrica de fundición de hierro	23/10/1869
Manuel de olascoaga e iparraguirre (25/12/1821, sondica, vizcaya)	Pósito	03/11/1869
Francisco de berriozábal y garmendia (06/02/1848, portugaleta, vizcaya)	Taller de carruajes	04/11/1869
José bilbao y lopategui (01/11/1848, górliz, vizcaya)	Administración de correos	05/11/1869
Manuel riva de soto (11/10/1848, ferrol, la coruña)	Cuartel de la guardia civil	05/11/1869

41 Anuario, págs. 404 y 405.

Alumno ⁴²	Ejercicio de examen	Fecha de examen
Manuel sogo lópez (08/09/1844, toro, zamora)	Juzgado de paz y registro de la propiedad para una cabeza de partido	05/11/1869
Aureliano vitini alonso (¿1845-1846?, Castrillo-tejeriego, valladolid)	Circo ecuestre cubierto con armadura de hierro	05/11/1869
Leonardo camarero núñez (06/11/1844, irieta, guipúzcoa) ²	Colegio de niñas	06/11/1869
Pedro de arístegui y aguinaga (18/01/1850, irún, guipúzcoa)	Fábrica de harinas movida al vapor	08/11/1869
José vicente mendía garín (30/08/1849, beasáin, guipúzcoa)	Fábrica de hilados y tejidos de algodón	10/11/1869
José maría segundo echeverría y lemona (¿1848-1849?, Rentería, guipúzcoa)	Edificio para recreo (gimnasio, juego de pelota, de bolos, etc.)	10/11/1869
José esteban echeveste (14/08/1844, oyarzun, guipúzcoa)	Parador en un despoblado	15/11/1869
Domingo agustín barrenechea y salegui (08/04/1845, algoiba, guipúzcoa)	Quinta o casa de recreo	26/11/1869
Rafael recalde y amichi (03/01/1848, pamplona, navarra)	Parador en despoblado para carretería y trajineros	01/12/1869
Román sánchez y hernández (01/08/1841, ventosa de río almar, salamanca)	Establecimiento de aguas minerales	02/12/1869
Francisco de unzeta y urrengoechea (29/01/1846, zornoza, vizcaya)	Estación de ferrocarril de tercera clase en un puerto de mar	02/12/1869
Ángel iturralde y bolinaga (07/03/1849, vergara, guipúzcoa)	Juzgado de 1ª instancia	03/12/1869
Juan de sarasola e irure (29/04/1847, marquina, vizcaya)	Mercado para venta de carne y pescado en una población de 1.800 Vecinos	03/12/1869
Alejandro gallego melero (26/02/1849, valladolid)	Escuela para ambos sexos en una localidad de 400 vecinos	03/12/1869
Pedro molina vicente (19/10/1848, valladolid)	Mercado de ganado	06/12/1869
Prudencio altolaguirre e iztueta (28/04/1844, villafranca, guipúzcoa)	Fábrica de harinas movida al vapor	17/12/1869
Pedro lago merino (¿1849-1850?, Valladolid)	Fonda en un despoblado	01/01/1870

Alumno ⁴²	Ejercicio de examen	Fecha de examen
Gregorio aguirre y goyaolarte (12/03/1843, ceánuri, vizcaya)	Fábrica de loza	25/02/1870
José francisco de oyarvide y plazaola (08/01/1842, legazpia, guipúzcoa)	Casa de labor en despoblado	02/04/1870
Andrés valles sánchez (piña de campos, palencia)	Fábrica de mantas y sombreros a la orilla de un río	18/05/1870
Braulio varela fernández (25/03/1844, cartes, cantabria)	Fábrica de fundición de hierro, con aplicación a las armas blancas y de fuego	07/06/1870
José rodríguez vega (21/02/1850, león)	Edificio para un propietario de bosques	24/10/1870
Francisco jons y velarde (17/09/1850, santander)	Edificio particular de floricultura y arboricultura	25/10/1870
Silvestre de guisasola y fernández (¿1845-1846?, Trubia, oviedo)	Casa destinada a explotación a gran escala de quesos	25/10/1870
José maría ángel ramírez vergara (¿1841-1842?, Calahorra, logroño)	Edificio destinado a reuniones públicas, de instrucción primaria y de aplicación a las artes y las ciencias	27/10/1870
Francisco molina y lledó (15/03/1849, crevillente, alicante)	Juzgado de paz con archivo y registro de hipotecas	31/10/1870
Ignacio ramón cendoya y vidaurreta (26/03/1849, urrestilla, guipúzcoa)	Fábrica de curtidos movida al vapor	31/10/1870
Celestino de aramburuzabala isasi (06/04/1832, anteiglesia de marín, escoriaza, guipúzcoa)	Casa de labor	22/11/1870
José gallego bernal (29/04/1848, palmar, murcia)	Escuela normal para maestros con escuela práctica	23/11/1870
Victoriano gonzález meléndez (23/03/1842, amusco, palencia)	Ermita en despoblado con hospedería para 20 personas de ambos sexos y casa para el ermitaño	23/11/1870
Salustiano idalga ormeneta (¿1843-1844?, Vitoria, álava)	Fábrica de sombreros y mantas	24/11/1870
Domingo fort y barrenechea (29/08/1850, vidania, guipúzcoa)	Fábrica de pan	03/12/1870
Pedro luis guibert y aramburu (22/02/1851, azpeitia, guipúzcoa)	Casa de labor	03/12/1870
Antolín allende y gómez (27/09/1849, puente de san miguel, cantabria)	Casa de corrección para 50 mujeres	04/12/1870

Alumno ⁴²	Ejercicio de examen	Fecha de examen
Manuel camazón mata (17/06/1871, tordesillas, valladolid)	Escuela rural para niños y niñas	16/03/1871
Julián lizaguirre y garmendia (¿1849-1850?, Orendáin, guipúzcoa)	Casa de beneficencia para 50 hombres y 50 mujeres	21/03/1871
Pablo piqué y camí (27/02/1848, borjas blancas, lérida)	Hospital para una población de 2.000 Vecinos	13/04/1871
Bernardino coca y garcía (villacañas, toledo)	Casa para un comerciante	25/10/1871
Lorenzo sarabia giraldo (valladolid)	Escuela normal	10/11/1871
Vicente pérez santamaría (02/02/1848, valencia)	Estación de ferrocarril situada en puerto de mar, con almacenes y muelle para carga y descarga de buques	20/11/1871
Pedro rodríguez gonzález (¿1848-1849?, Astorga, león)	Establecimiento rural destinado a la cría de ganado vacuno, caballo y de cerda	28/11/1871
Tomás de la fuente carrión (tudela de duero, valladolid)	Escuela rural para ambos sexos con capilla pública	02/12/1871
Román alderete montoya (¿1847-1848?, Valladolid)	Casa-comercio	10/12/1871
Tomás duch y montero (14/10/1846, valencia)	Molino harinero situado en un río	02/05/1872
Abelardo bayona y llorca (berni-dorm, alicante)	Fábrica de sombreros movida a vapor y con local para exposición y venta	02/06/1872
Pascual garcía rodríguez (17/05/1850, valladolid)	Establecimiento para baños termales	30/06/1873
Benigno platón morán (13/02/1848, zaratán, valladolid)	Casa de carabineros en la frontera	30/06/1873
Policarpo fonseca primero (26/01/1850, villagómez la nueva, valladolid)	Cuartel de la guardia civil	30/06/1873

*Ejercicios no correspondientes a la Escuela libre.

42 Expedientes de exámenes de reválida que contienen los ejercicios. Información extraída de AHUVA, cajas 1582, 8742-2, 8843, 8885, 8886; «Escuela Libre de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales de Valladolid. Actas de las Juntas de los exámenes de reválida», AHUVA, libro 557; «Escuela Libre. Matrículas. Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales. De 1869 á 1874, ambos inclusive», AHUVA, libro 572.

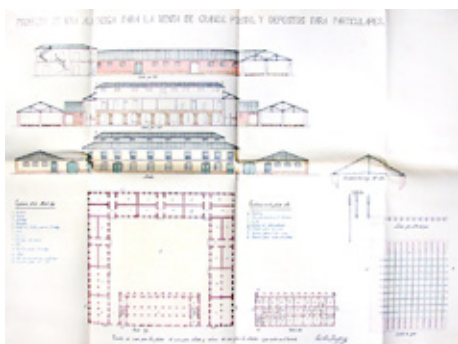


Fig. 1. Proyecto de una alhóndiga para la venta de granos, pósito y depósitos para particulares. José Pérez Escudero. 01/01/1869. AHUVA, caja 8886.

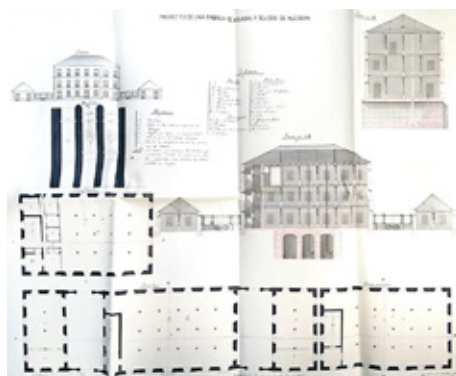


Fig. 2. Proyecto de fábrica de hilados y tejidos de algodón. José Vicente Mendía Garín. 10/11/1869. AHUVA, caja 8885.

DISEÑOS DE CERCHAS METÁLICAS EN LOS EXÁMENES DE MAESTRO DE OBRAS

Este estudio constituye una parte de otro de mayor envergadura que en la actualidad estoy desarrollando. Por eso, en esta ocasión tan solo presento la inclusión en los anteriores exámenes de reválida de diferentes diseños de cerchas metálicas en las armaduras de cubierta. De los ejercicios conservados en el Archivo Histórico Universitario de Valladolid llama la atención, en primer lugar, las cerchas metálicas sencillas y las americanas que, estas últimas sin pendolón metálico, eligió el aspirante a maestro de obras José Pérez Escudero en su diseño de «Alhóndiga para venta de granos, pósito y depósito para particulares» [Fig. 1]. El enunciado del ejercicio señalaba que la construcción debía ser «incombustible». El hierro se ajustaba, claramente, a esta premisa, aun demostrándose, tiempo después, que el buen tratamiento de la madera resultaría ser más eficaz, pese a su combustibilidad, que el propio hierro ante un incendio⁴³. El mismo sistema de cerchas, americanas, eligieron José Vicente Mendía Garín para una fábrica de hilados y tejidos de algodón (11/1869) [Fig. 2], Leonardo Camarero Núñez para un colegio de niñas (11/1869) [Fig. 3] e Ignacio Ramón Cendoya y Vidaurreta para otra fábrica, esta vez de curtidos (10/1870) [Fig. 4]. Braulio Varela Fernández y Julián Lizaguirre y Garmendia tomaron el mismo modelo, esta vez peraltando las formas, para una fábrica de fundición de hierro (06/1870) [Fig. 5] y una casa de beneficencia (06/1871), respectivamente.

43 Aunque para estos casos prefería la utilización del hierro a la madera, el que fuera Arquitecto Provincial de Valladolid a mediados de la década de los setenta del siglo XIX, Adolfo Fernández Casanova, proponía, en 1874, utilizar madera seca tratada con silicato de potasa. Esto disminuiría, según él, la combustibilidad de la propia madera, resultando, así, más barato que utilizar formas de hierro. Adolfo FERNÁNDEZ CASANOVA, *Materiales y sistemas de construcción empleados en la provincia de Valladolid y mejoras de que son susceptibles*, Valladolid: Satarén, 1874, pág. 21.

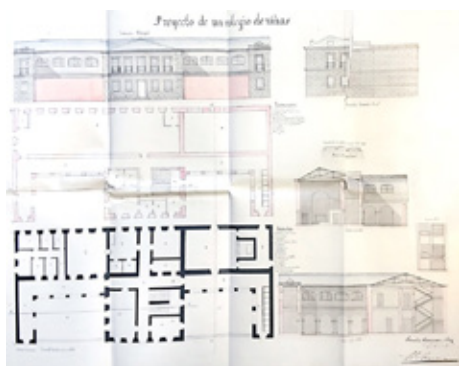


Fig. 3. Proyecto de colegio de niñas.
Leonardo Camarero Núñez. 06/11/1869.
AHUVA, caja 8885.

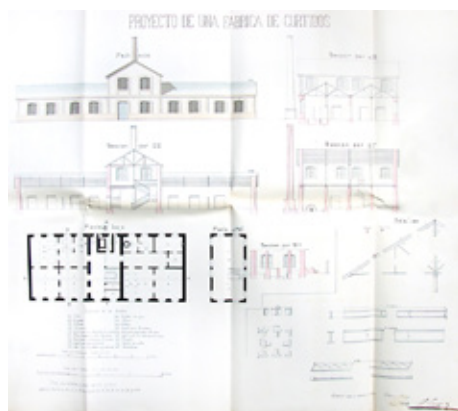


Fig. 4. Proyecto de una fábrica de curtidos.
Ignacio Ramón Cendoya y Vidaurreta.
31/10/1870. AHUVA, caja 8886.

Pérez Escudero no realizó su examen en la Escuela Libre (01/1869), sino dentro de la enseñanza oficial de Maestro de Obras. En ella, al menos en los ejercicios realizados a partir de 1863, los alumnos introdujeron el hierro en el diseño de cerchas⁴⁴. Casi todos ellos de tipo Polonceau sencillo, en 1863⁴⁵ o 1868⁴⁶, pero también, en 1867, otro diseño que más bien parece una mezcla entre los dibujos de las cerchas peraltadas de tipo suizo y alemán⁴⁷. Que los alumnos manejasen el diseño de Camille Polonceau es lógico. Primero, porque en la biblioteca de la Escuela existían dos volúmenes del *Cours de construction* de Armand Demanet (1861-1865), tal y como se ha señalado más arriba. Este trabajo incluía una lámina que explicaba el diseño de Polonceau. Y segundo, porque en Valladolid este sistema de cerchas ya había sido empleado en los terrenos de la estación de ferrocarril⁴⁸.

44 Estos ejercicios se conservan en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Pueden consultarse en el apartado de «Dibujos y planos» de su web: <http://www.realacademiaconcepcion.net> [consulta realizada el 20 de junio de 2016].

45 Saturnino Martínez García: «Establecimiento de explotación de minas de carbón de piedra».

46 Juan José Jaureguibeitia y Lopetegui: «Casa de retención para una capital de provincia de segundo orden»; Casiano Zufiría Guridi: «Archivo y registro de la propiedad para un juzgado de primera instancia».

47 Lucas González Escudero: «Mercado de granos para un pueblo de 2.000 vecinos».

48 Eduardo GARCÍA FRAILE, «Estación de ferrocarril Campo Grande y Talleres Generales», en Juan Carlos Arnuncio Pastor, dir., *Guía de arquitectura de Valladolid*, Valladolid: IV Centenario de la ciudad de Valladolid, 1996, págs. 134-136; Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, «Construcción de armaduras de cubierta en la arquitectura industrial española: el caso de Valladolid (1850-1936)», en Santiago Huerta y Paula Fuentes, eds., *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, vol. 1, Madrid: Instituto Juan de Herrera, ETSAM, 2015, pág. 542.

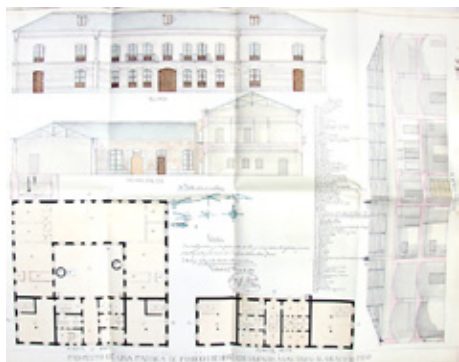


Fig. 5. Proyecto de una fábrica de fundición de hierro con aplicación a las armas blancas y de fuego. Braulio Varela Fernández. 07/06/1870. AHUVA, caja 8886.

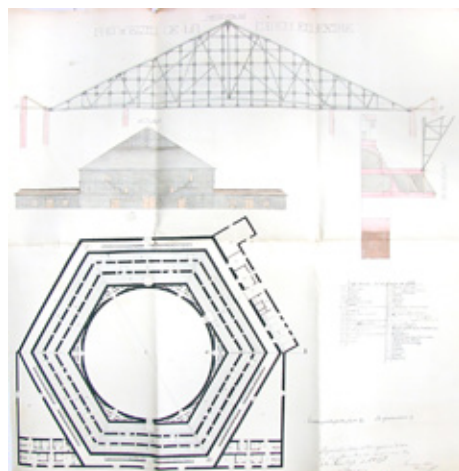


Fig. 6. Proyecto de un circo ecuestre cubierto con armadura de hierro. Aureliano Vitini Alonso. 05/11/1869. AHUVA, caja 1582.

Dentro de la Escuela Libre, vemos cómo el alumno Pedro Lago vuelve a utilizar una cercha americana. De nuevo, el enunciado del ejercicio reclamaba que la construcción fuera «incombustible»; por lo tanto, utilización del hierro. Lo mismo sucede en la fábrica de sombreros de Abelardo Bayona, proyectando nueve cuchillos en abanico, con pendolón, dispuestos transversalmente a la línea de la fachada principal. Si no se reclamaba tal característica en los ejercicios, los alumnos no se complicaban. Normalmente realizaban sencillas armaduras de madera. Claro está, del ejercicio también se evaluaba el presupuesto. Buen ejemplo de ello son los dos proyectos de estación de ferrocarril que Francisco de Unzeta y Urrungoechea (12/1869) y Vicente Pérez Santamaría (11/1871) llevaron a cabo. El trabajo de Unzeta, además de ser una estación de tercera clase, tampoco obligaba al requisito de «incombustible». Por ello se limitó a incluir sencillas cerchas de madera, mientras que Pérez, teniendo que realizar un edificio, ahora sí, «incombustible», se decantó por el modelo Polonceau, abarcando las tres vías, que años más tarde, en 1879, se materializaba en la madrileña estación de Delicias. Por último, el sistema Polonceau sencillo vuelve a aparecer en el ejercicio del aspirante a maestro de obras Benigno Platón (06/1873).

Algunas de estas cerchas albergaban dudas en sus diseños, incluyendo elementos que, en ocasiones, no resultaban necesarios para la configuración correcta de las estructuras. Quizá el ejemplo más curioso sea el realizado por Aureliano Vitini Alonso, un circo ecuestre cubierto con una armadura de hierro (11/1869) muy confusa en dibujo que posiblemente fuese la causa de que el ejercicio fuera reprobado por el tribunal de examen [Fig. 6]⁴⁹.

49 «Escuela Libre... Actas de las Juntas de los exámenes...», AHUVA, libro 557, fol. 6; «Expediente del maestro de obras Dn. Aureliano Vitini Alonso», AHUVA, caja 1582.

FORMACIÓN EN ORNAMENTACIÓN VEGETAL EN LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES Y DECORATIVAS DE PARÍS Y BARCELONA DURANTE EL MODERNISMO

FÁTIMA LÓPEZ PÉREZ

GRACMON (Grupo de investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos), Universidad de Barcelona

RESUMEN

Se investiga la formación académica en la materia de ornamentación vegetal durante el Modernismo, a partir de las fuentes que utilizaron las más destacadas Escuelas de Bellas Artes y Decorativas en París y Barcelona. Realizamos un marco comparativo entre dos centros europeos *Art Nouveau* de referencia. La formación en ornamentación vegetal promovió la creación del estilo naturalista en el Modernismo. Es una investigación con carácter interdisciplinar al relacionar arte ornamental y botánica.

PALABRAS CLAVE

Modernismo - Art Nouveau, París, Barcelona, formación académica, ornamentación vegetal.

ABSTRACT

The academic education is investigated in the subject of vegetal ornamentation during the Modern Style, from the sources that used the most highlighted Schools of Fine Arts and Decorative in Paris and Barcelona. We're doing a comparative framework between two reference centres of European Art Nouveau. The studies in vegetal ornamentation caused the creation of the naturalistic style in the Modern Style. It is a research with an interdisciplinary character that interrelates ornamental art with botany.

KEYWORDS

Modern Style - Art Nouveau, Paris, Barcelona, academic education, vegetal ornamentation.

La presente comunicación investiga la formación académica en la materia de ornamentación vegetal. Nos situamos en el período del Modernismo, comprendido cronológicamente entre finales del siglo XIX y principios del XX. Realizamos un estudio comparativo entre dos centros *Art Nouveau* europeos de referencia, como son París y Barcelona. París fue durante este período la capital artística y cultural por excelencia. Las influencias artísticas parisinas llegaban a Barcelona, que acogió a París como modelo en el cual reflejarse. Estos parámetros otorgan a la investigación un carácter internacional e interdisciplinar al relacionar arte decorativo y botánica.

La importancia que obtiene el mundo vegetal en la ornamentación es clave desde los orígenes del arte. Esta relevancia irá adquiriendo un mayor grado a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Durante el Modernismo, la naturaleza, y especialmente el mundo vegetal, configuraron la base del ornamento y de toda composición artística, consiguiendo ser el repertorio por excelencia del movimiento. La formación en ornamentación vegetal promovió la creación de un nuevo estilo. Las plantas y las flores aplicadas fueron el motivo que permitió avanzar con un nuevo arte –definido *Art Nouveau* en Francia y Bélgica– que lo distinguió de estilos historicistas y eclécticos anteriores.

Nuestro objetivo en esta comunicación es estudiar las fuentes de formación en ornamentación vegetal que utilizaron las más destacadas Escuelas de Bellas Artes y Decorativas en París y Barcelona durante el *Art Nouveau*. Estas fuentes de formación fueron métodos, repertorios, flores naturales en el aula y otros diversos materiales. Son consideradas herramientas de trabajo imprescindibles que iban dirigidas a artistas decoradores, diseñadores, escultores y arquitectos. En el caso de París estudiamos la *École nationale supérieure des Arts Décoratifs*, la *École Guérin* y la *Union Centrale des Arts Décoratifs* y por lo que respecta a Barcelona nos centramos en la Escuela de Bellas Artes de Llotja¹.

ESCUELAS DE BELLAS ARTES Y DECORATIVAS EN PARÍS: ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS, ÉCOLE GUÉRIN Y UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

La primera escuela parisina que tratamos, y la que cuenta con más antigüedad de las tres referenciadas en este estudio, es la *École nationale supérieure des Arts Décoratifs*. El centro se

1 La comunicación presenta parte de los resultados de la investigación llevada a cabo en la beca postdoctoral *Research in Paris*, programa internacional de la *Mairie de Paris* (Ayuntamiento de París) (2015-2016), dentro del Centre André Chastel (Université Paris - Sorbonne). Proyecto realizado *Étude comparative des sources pour l'ornementation végétale et programmes d'application décorative de l'architecture de Paris et Barcelone à la fin du XIXe siècle et début du XXe*, bajo la dirección del Dr. Jérémie Cerman. Una primera aproximación ha sido publicada en: Fátima LÓPEZ, «Fonts per a l'ornamentació vegetal Art Nouveau. Estudi comparatiu París-Barcelona», *Catalonia. Université Paris-Sorbonne*, 18 (2016), págs. 1-14. La investigación también se integra dentro del proyecto *La relación de las artes y la naturaleza. Biología y simbolismo en la Barcelona de 1900*, investigadora principal la Dra. Teresa-M. Sala, dentro del GRACMON (Grupo de investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos) de la Universidad de Barcelona. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. Plan Nacional de I+D+I (Ref. HAR2012- 35927).

fundó el año 1766 y fue instalado desde 1875 hasta 1928 en el número 10 de la rue de Seine en París. El periodo comprendido entre 1877 y 1914 –que es el que se ajusta a los parámetros cronológicos de la presente investigación– fue considerablemente fructífero. Coincidió con la dirección de Gaston Louvrier de Lajolais que otorgó al centro el nombre de *École nationale des arts décoratifs* dado que estaba dedicado a las artes decorativas, tanto objetos como espacio arquitectónico, entendidas como aquellas artes que contribuían a la belleza de lo cotidiano. El sistema educativo se basó en ofrecer una formación exigente al artista decorador. El profesorado estaba convencido de que había que enseñar a los alumnos a conocer los materiales y a dominar las técnicas, dando como resultado una nueva generación de profesionales de las industrias artísticas. Se ha considerado que fue una escuela de vanguardia por defender los nuevos planteamientos del *Art Nouveau* en contra de los tradicionalismos de estilos anteriores. La promoción de los nuevos ideales se debe en parte a profesores como Charles Genuys o Hector Guimard, arquitectos importantes del estilo *Art Nouveau*. Todo ello generó la promoción de artistas representativos de este movimiento².

La segunda escuela que tratamos es la *École Guérin*, llamada también *École spéciale de professeurs de dessin*, *École normale d'enseignement du dessin* o *École Grasset*. Fue un centro educativo privado fundado en 1881 por el arquitecto Alphonse-Théodore Guérin. La escuela estaba ubicada en el número 81 del Boulevard Montparnasse desde su fundación hasta el 20 de diciembre de 1887. En esta fecha se trasladó al número 19 de la rue Vavin donde permaneció hasta su cierre, a causa de problemas de financiación, el 1 de octubre de 1903. La duración vital de esta escuela se ajusta a los límites cronológicos de la propulsión del *Art Nouveau*. El centro de enseñanza formaba principalmente a profesores de dibujo para establecimientos oficiales de la ciudad y del Estado. Contaba entre las escuelas más célebres y preparatorias privadas del profesorado artístico de París. Su reputación se debía en gran parte a los cursos de composición decorativa y de diseño industrial efectuados por Eugène Grasset que impartió entre 1891 hasta el cierre de la escuela en 1903. El objetivo propuesto por el fundador de la *École Guérin* era estudiar todas las artes aplicadas e industriales. A partir de los diferentes cursos y ejercicios pedagógicos se defendía la idea de enseñar a crear al alumno y no hacer malas imitaciones de modelos del pasado. Con este planteamiento educativo se formó a profesores de dibujo, de arte decorativo, de perspectiva, etc³.

El último centro de formación parisino que tratamos es la *Union Centrale des Arts Décoratifs*. En 1863 se constituye la *Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, con el objetivo de aportar el reconocimiento de las artes industriales y su desarrollo en Francia. Esta agrupación estaba formada por el comité organizativo de la segunda exposición de las *Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, compuesta por amateurs, escritores y artistas industriales. La citada institución se fusionará con la *Société du Musée des Arts Décoratifs* fundada en 1877,

2 Rossella FROISSART, «III. L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914)», en Patrick Raynaud, dir., *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, París: École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, págs. 108-147.

3 *L'École Normale d'enseignement du Dessin. Son histoire; ses résultats 1881-1897*, París: Imp. De Vaugirard, 1897; Marie-Eve CELIO-SCHEURER, *Eugène Grasset (1845-1917), enseignant et théoricien: Édition critique des notes de cours et du traité inédit «Composition végétales»*, tesis doctoral bajo la dir. de Barthélémy Jobert, París: Université Paris-Sorbonne, 2004, t. I: Etude sur Grasset, vol. I, págs. 146-182.

dando como resultado el 15 de mayo de 1882 la *Union Centrale des Arts Décoratifs*. En 1864, cuando todavía era la *Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* inauguró su biblioteca y el museo retrospectivo y contemporáneo. La biblioteca, actual *Bibliothèque des Arts Décoratifs*, se ubicó originalmente en la Place des Vosges y posteriormente en la rue de Rivoli, emplazamiento que mantiene hoy en día. En el momento de su inauguración contaba con 3.000 libros y centenares de muestras de tejidos, papeles pintados, dibujos y grabados. Se impartieron cursos especiales y conferencias públicas, además de celebrar exposiciones y concursos. Fue uno de los primeros centros de consulta de referencia especializados en arte en París. Respondía por un lado a las necesidades de artistas y artesanos, y por el otro a historiadores y críticos del arte. Así se ponía a su disposición abundante documentación gráfica, reproducciones de obras antiguas y coetáneas, libros y revistas francesas y extranjeras que se convirtieron en fuentes de estudio e inspiración⁴.

ESCUELA DE BELLAS ARTES DE LLOTJA EN BARCELONA

La Escuela de Bellas Artes de Llotja (Lonja) fue desde su creación el principal centro de formación artística en Barcelona. Llamada originalmente Escuela Gratuita de Diseño de Llotja fue impulsada por la Junta de Comercio de Barcelona, se inauguró el 23 de enero de 1775 y fue ubicada en el edificio de la Lonja de Barcelona. En la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Llotja, el plan docente ofrecía dos asignaturas: «Figuras de la estampa» y «Flores y Adornos». Es significativo que las flores obtuvieron un papel de vital importancia ya desde los inicios. Esta asignatura consistía en dibujar flores de todo género y aplicado a todo oficio. Respondía a las necesidades de mejorar la calidad artística de los motivos ornamentales en la fabricación de indianas, en la que predominaban las flores. Como la industria textil era una de las bases principales de la economía del Principado, la Junta de Comercio la protegió y fomentó para poder competir a nivel nacional y extranjero. Los alumnos interesados en estos estudios eran los grabadores de moldes para indianas, a quienes iban especialmente dirigidos, aparte de pintores, escultores, carpinteros, ebanistas y doradores, entre otros oficios. El estudio vegetal se mantuvo en siglos posteriores con una serie de asignaturas dedicadas al mundo vegetal y la ornamentación, las cuales contribuyeron al desarrollo del Modernismo. Para los artistas modernistas la formación en esta escuela era casi obligada si querían tener una base educativa que les permitiera construir su carrera⁵.

4 Paul RATOUIS, «La bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Son but, son développement, ses différents fonds», *Le Dessin*, 4 (1939), págs. 3-8; Paul RATOUIS, «La bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs», *L'information culturelle artistique*, 4 (1956), págs. 124-129; Josiane SARTRE, *Atget L'art décoratif*, París: Flammarion - Union Centrale des Arts Décoratifs, 2002, págs. 7-10.

5 Santiago ALCOLEA, «La pintura de flors a l'Escola de dibuix i Nobles Arts de la Junta de Comerç de Barcelona (1775-1808)», en *Estudis d'art i cultura I*, Barcelona: Daedalus, 1979, págs. 31-33; César MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, 1951, págs. 19-40; Manuel RUIZ, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999, págs. 214-215.

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE PARÍS Y BARCELONA SOBRE LA FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA MATERIA DE ORNAMENTACIÓN VEGETAL

Métodos de aplicación y repertorios ornamentales vegetales

Los métodos de aplicación y repertorios ornamentales empezaron a aparecer a mediados del siglo XIX y fueron herramientas de trabajo imprescindibles utilizadas como material de enseñanza académica de las escuelas de Bellas Artes y Decorativas. Algunos de estos materiales editados en París fueron promovidos por la propia *Union Centrale des Arts Décoratifs*. Dentro de la función de guía compositiva decorativa, se exponen un conjunto de planteamientos teóricos acompañados de ilustraciones, presentados en forma de repertorios, que ejemplifican los conceptos para ofrecer un carácter práctico. En diversas ocasiones estos tratados del ornamento están realizados por los propios artistas decoradores, como son los casos de los arquitectos Victor Ruprich-Robert y Eugène Grasset, como explicaremos más adelante.

A continuación presentamos una selección de los métodos de aplicación o los repertorios ornamentales vegetales, publicados todos ellos en París, que consideramos más interesantes reseñar desde el punto de vista de la formación académica.

Victor Ruprich-Robert, alumno de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, realizó *Flore ornementale essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application* (1866-1876), dividido en dos volúmenes [Fig. 1]. Este método forma parte de su actividad pedagógica, material docente de la asignatura «Historia y composición del ornamento» de la *École Impériale et Spéciale de Dessin* de París. Es un completo y magnífico manual que incluye un número impresionante de láminas florales. Paul Lorain publicó *La flore décorative. Recueil de plantes. Dessinées d'après nature accompagnées d'exemples d'interprétation et d'application à l'ornement* (c.1890), compuesta por dos volúmenes y editada por la *Librairie Générale de l'architecture et des Arts Décoratifs*. Lorain que era arquitecto de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*, dirige este repertorio de acuarelas en color, firmadas por los artistas Gautier, Maguet, Bogureau y Perrin, entre otros. Para facilitar el estudio se incluyen dos tablas que clasifican las flores y las plantas representadas por familias y ordenadas alfabéticamente.

Una de las obras excepcionales es *La plante et ses applications ornamentales* (1896) de Eugène Grasset, editada por la *Librairie Centrale des Beaux-Arts* en París [Fig. 2]. La publicación fue el resultado de la función didáctica de Grasset en la *École Guérin* de la capital francesa. El repertorio incluye los mejores trabajos de sus alumnos como Verneuil, Hervegh, Milesi, Mangin, Bourgeot, Gaudin y Lorsin, entre otros; bajo la dirección del profesor. El resultado obtenido es un espléndido compendio del estudio directo de la planta aplicada a las artes decorativas.

Una obra de gran relevancia es *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaique. Bijouterie. Bronze. Orfèverie* (1908) de Maurice Pillard Verneuil, editada por la *Librairie Centrale des Beaux-Arts* [Fig. 3]. Verneuil fue alumno y colaborador de Grasset en *La plante et ses applications ornamentales*, como hemos indicado en líneas anteriores. Podemos definir la obra como un método esencial del vegetal, un estudio minucioso de cada una de las partes de las flores y las plantas, dispuestas como secciones individuales: la



Fig. 1. Portada, Victor RUPRICH, *Flore ornamentale essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application*, París, 1866.



Fig. 2. Adormidera, Eugène GRASSET, *La plante et ses applications ornamentales*, París, 1896.

flor abierta y cerrada, el fruto, las hojas y el tallo. El autor explica el proceso de cómo estos vegetales son adaptados a las diferentes artes aplicadas e industriales.

En relación al marco comparativo entre París y Barcelona, una de las primeras apreciaciones que tenemos que hacer constatar es la casi inexistente producción de métodos y repertorios ornamentales vegetales editados en Barcelona. La falta de producción barcelonesa queda justificada con la proliferación de estas fuentes de procedencia francesa, principalmente publicadas en París, que fueron adquiridas en Barcelona. La mayor parte de los repertorios y métodos ornamentales parisinos que hemos citado anteriormente fueron adquiridos en Barcelona y de los que se conservan actualmente varios ejemplares⁶.

Un caso excepcional de un método publicado en Barcelona, y que por lo tanto merece una consideración especial, es el tercer cuaderno dedicado a la vegetación de la *Colección de modelos para la enseñanza del dibujo. Aplicable a las Artes, Oficios e Industrias* (c.1869) de Jaume Serra Gibert. Serra fue profesor de dibujo lineal y de adorno en la Escuela de Bellas Artes de Llotja en Barcelona, entre los años 1860 y 1877. El objetivo del cuaderno era dar a conocer a los alumnos las principales formas vegetales del arte, especialmente las aplicaciones del arte decorativo. La obra se inicia con la división de las hojas en sim-

6 Sobre este tema, véase: Fátima LÓPEZ, «Mètodes d'aplicació i repertoris per a l'ornamentació vegetal del modernisme», en Pere Capellà y Antoni Galmés, coords., *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona - Gracmon, Col·lecció Singularitats, 2015, págs. 139-152.



Fig. 3. Capuchina, Maurice Pillard VERNEUIL, *Étude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Papier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèverie*, París, 1908.

ples y compuestas, continuando con las partes de las flores, para después incluir algunos elementos frutales. Los conceptos teóricos se acompañan de láminas que tienen anotaciones individualizadas. Si comparamos la obra de Serra con *Flore ornementale essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application* (1866) de Ruprich-Robert, observamos que el motivo central floral de la lámina 9 de Serra es una clara adaptación de la lámina 97 de Ruprich-Robert, publicada unos años antes, y que por lo tanto, el autor había de conocer perfectamente y utilizar en el aula.

El segundo método de interés es *La Ornamentación: estudio analítico de los elementos que la integran y sintético de sus diferentes evoluciones á través de los más principales estilos* (1897) de Federico Cajal Pueyo, catedrático de artes industriales y director de la Escuela de Artes y Oficios de Sant Martí de Provençals (Barcelona). La botánica no tiene un papel exclusivo sino que se integra dentro de las cuatro grandes agrupaciones para la composición del dibujo decorativo, las otras tres correspondían a la geometría, la zoología y la caligrafía. Presenta un estudio de las diversas partes que integran el vegetal y sus procesos vitales. Aunque se tratan de componentes científicos, lo plantea desde una vertiente artística, considerando que las partes de los vegetales son fuentes de diversidad artística y creativa.

La colección iconográfica de Jules Maciet

Jules Maciet que era erudito, gran amante del arte y filántropo coleccionista, es escogido miembro del Consejo de administración de la *Union Centrale des Arts Décoratifs* en 1885. A partir de entonces comenzó a trabajar en la biblioteca y concibe la idea de crear una colección iconográfica para completar el fondo existente, tarea que realizará hasta su muerte en 1911, consiguiendo ser un gran mecenas. Maciet consideraba que los libros por sí solos no podían satisfacer la demanda de artistas y artesanos, por este motivo da un peso excepcional a las imágenes y configura una enciclopedia visual. Todo ello da como resultado la colección Jules Maciet compuesta por 5.000 álbumes que contienen más de un millón de imágenes y que es considerada actualmente como única a nivel mundial. La colección ha llegado en perfectas condiciones y configura la actual *Bibliothèque des Arts Décoratifs* en París. La finalidad original de este fondo, la misma que aún continua hoy en día, era disponerla a los interesados con un marcado carácter práctico, destinado a la educación artística. Está clasificada alfabéticamente en un total de 62 temas que comprenden la arquitectura, la joyería, la bisutería, el tejido, el mueble, la mitología, los animales, las plantas, la alegoría y la escritura, entre otros. La colección iconográfica englobaba todos los dominios del arte y

de la decoración que interesaban entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Todo aquello que podía servir al artista en relación a un motivo o una fuente de inspiración, es decir toda aquella imagen susceptible de ser utilizada artísticamente⁷.

Nos centraremos en la representación del mundo vegetal en la colección de álbumes de Jules Maciet. De los 5.000 álbumes, un total de 116 están dedicados al mundo vegetal, éstos corresponden a los números 421 hasta 429. Después de su análisis, podemos clasificarlos en tres grandes grupos.

El primer grupo corresponde al número 421 sobre la temática de plantas artísticas que presenta tres subdivisiones (A, B y C) con un total de 28 álbumes. Los 421 A recogen 16 álbumes sobre los artistas que realizan representaciones de plantas y flores, en algunos casos se anotan los títulos de las obras. Siguen un orden cronológico que comprende desde la antigüedad hasta la primera década del siglo XX y también están organizados por países, como era de esperar Francia obtiene un mayor peso. Los 421 B agrupan 7 álbumes sobre las representaciones de plantas y flores, se sigue un criterio alfabético, indicando los países y las épocas. La procedencia de las imágenes es francesa, belga, inglesa, alemana y española. La cronología abarca desde la antigüedad hasta el siglo XX. Los 421 C recogen en 5 álbumes la obra completa *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* dirigida por Maurice Pillard Verneuil.

El segundo grupo corresponde al número 422 sobre la temática de plantas que presenta 21 subdivisiones (de la A a la Z), con un total de 75 álbumes. Este grupo corresponde al más amplio volumen de álbumes dedicados al mundo vegetal de la colección. Con un marcado criterio alfabético, se presenta un extenso conjunto de plantas y flores con sus diversas especies, es lo que hemos definido como herbario iconográfico. Aparecen una diversidad de fuentes como dibujos botánicos que parecen procedentes de tratados científicos, fotografías de las plantas y las flores en su medio natural, como los dos volúmenes de la obra de Pierre Plauszewski, *Encyclopédie Florale*, editada en París alrededor de 1900. Además de hojas disecadas e ilustraciones de catálogos hortícolas y de jardinería.

En el tercer grupo hemos agrupado los números del 423 al 429 que sobre la temática de plantas se recogen otras especialidades concretas, con un total de 13 álbumes. Se incluyen representaciones de plantas marinas y fósiles de diferentes países. Es interesante remarcar que se incorporan plantas y flores disecadas, este hecho da la apariencia parecida a un herbario. También hay métodos de aplicación como *Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert y *Méthode de Composition ornementale* de Eugène Grasset.

Flores naturales en el aula

Disponer de flores en el aula como material pedagógico permitió que los artistas tuvieran en su formación el estudio directo de la planta viva, por lo tanto la observación insustituible de la naturaleza.

La investigación efectuada en París nos impide asegurar si las flores naturales se utilizaron en las Escuelas de Bellas Artes y Decorativas. La falta de documentación no conservada

7 Jérôme COIGNARD, Jules Maciet. *Le vertige des images I. Catalogue de l'Exposition à Bibliothèque des Arts Décoratifs*, París: Bibliothèque des Arts Décoratifs, 2011.

al respecto no nos da la posibilidad de indicar en el caso de la asignatura «Dibujo de la planta viva» de la École *Guérin* si se utilizaron plantas como material docente. En cambio, en el archivo de la Escuela de Bellas Artes de Llotja en Barcelona, actualmente *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge) se conservan diferentes recibos y facturas de compras de flores a horticultores⁸. A partir del curso 1884-1885 y hasta el 1898-1899, los recibos y las facturas de flores naturales adquieren una destacada importancia. Por un lado se eleva consecutivamente la cantidad y por el otro, en términos económicos, las flores naturales representan los gastos más elevados del porcentaje destinado a estas asignaturas. A partir de la documentación estudiada, podemos afirmar que a finales del siglo XIX, la utilización de las flores naturales recae en dos profesores. Primero en Josep Mirabent para la asignatura «Pintura decorativa, tejidos y estampados» que compró flores entre 1884 y 1895. Posteriormente, Josep Pascó para «Arte decorativo aplicado a la Industria y en especial a la textil» que compró flores entre 1896 y 1899. Cada uno de los profesores tenía un horticultor proveedor escogido que se repite en las diversas facturas documentadas. Por un lado, Mirabent compraba las flores al horticultor Ramón Oliva y Josep Pascó al horticultor Joaquim Aldrufeu, los dos fueron horticultores de primer orden instalados en Barcelona. Generalmente estos documentos no detallan el tipo de planta o flor comprada, agrupándolas por nombres genéricos. Pero en algunas facturas sí que se anota que se compran composiciones florales de coronas de laurel y ramos. Cuando se especifican las flores concretas, éstas corresponden a acantos, begonias, hiedras, geranios, azaleas, crisantemos, petunias, violetas, pasifloras, claveles, hortensias, fucsias, camelias y plantas clavelinas, entre otras⁹.

Fotografías de plantas y flores

La representación fotográfica de plantas y flores tiene su origen a mediados del siglo XIX. Desde aquella época numerosos fotógrafos reproducían estudios de paisajes, flores y animales, que se vendían como material documental a pintores, ilustradores, artesanos, decoradores y diseñadores. Una nueva y moderna forma que ofrecían las técnicas que se iniciaban en la época para representar la naturaleza fotografiada.

-
- 8 La localización del material de recibos y facturas de flores naturales del archivo de la Escuela de Llotja corresponde a: RABASJ *Notas del inventario de la Escuela de Bellas Artes. Cuaderno n.º. 2. Registro del material para la enseñanza*; RABASJ 234.7. *1884 a 1885*; RABASJ 237.2. *1888 a 1889. Academia y Escuela Oficial de Bellas Artes. Libramientos. Año económico de 1888 a 1889. Período de ampliación*. Factura n.º. 14; RABASJ 238.4.1. *1889-1890 Ampliación. Referente a Ejercicio de 1889 á 1890. Academia y Escuela Oficial de Bellas Artes. Justificantes. Año económico de 1889 a 1890*. Factura n.º. 15; RABASJ Caja del Archivo con documentación sobre la Cuenta General de los gastos. Curso 1894-1895. Documentos 8. Listado; RABASJ Cuentas 1898-1899. *Cuenta general de los gastos en la Clase de Arte Decorativo. Relación n.º. 8*. Material; RABASJ *Cuentas Arte Decorativo 1895-1896*; RABASJ Caja del Archivo con documentación sobre la Cuenta General de los gastos de la Escuela de Arte Decorativo (cursos 1896-1897 y 1897-1898). Documentos 0-7. Factura; RABASJ *Cuenta general de los gastos en la Clase de Arte Decorativo, 1898-1899. Relación n.º. 8*. Material.
- 9 En relación a este tema, hemos publicado Fátima LÓPEZ, «La formació en ornamentació floral a l'Escola de Belles Arts de Barcelona des dels orígens fins al Modernisme», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 29 (2015-2016), págs. 13-34.

Dentro de los álbumes de la colección Maciet, correspondientes al grupo 422, se incluyen fotografías de los dos volúmenes de la obra *Encyclopédie Florale* de Pierre Plauszewski, editada en París alrededor de 1900. La forma de presentación de las fotografías es parecida a la publicada anteriormente por Guérinet en *Encyclopédie de la fleur. Les fleurs et les fruits photographiés et groupés d'après nature* (c. 1896). Unos años antes, Plauszewski había realizado *Herbier ornemental* (1885), editado por el propio *Musée des Arts Décoratifs* de la *Union Centrale des Arts Décoratifs* y que actualmente está incluido en el fondo de la biblioteca. De los repertorios fotográficos florales, también forma parte un ejemplar de la obra *Encyclopédie de la fleur. Les fleurs et les fruits photographiés et groupés d'après nature* (c.1896) de Armand Guérinet. Se presenta un amplio conjunto de fotografías en dos disposiciones, la primera son composiciones de flores y frutos en grupos y la segunda, que es llamada serie A, fotografías donde predomina una distribución individual¹⁰.

Dentro del fondo fotográfico de la *Bibliothèque des Arts Décoratifs*, se conservan unos 400 negativos y 700 tirajes en papel de Henri Le Secq que ha sido considerado como uno de los primitivos fotógrafos franceses. De esta producción fotográfica nos interesa remarcar las vistas de los terrenos y los árboles del bosque de Montmirail (Champagne) en Francia (1850-1860) y las 21 naturalezas muertas que titula *Fantaisies* (1860)¹¹. Por lo que se refiere a las primeras, queda palpable un interés por el paisaje, la inmensidad de la naturaleza, la observación y el estudio directo, y la relación de la vegetación con el agua. En *Fantaisies* se recrean composiciones de ramos de flores a partir de objetos de uso cotidiano como jarrones con decoración oriental. Este conjunto fotográfico se entiende como un medio representativo que expresa su visión y concepción pictórica más personal¹².

El 24 de marzo de 1900, la *Bibliothèque de la Union Centrale des Arts Décoratifs* compró dos lotes al fotógrafo Eugène Atget, titulados *Vues du vieux Paris* y *Plantes et fleurs*. El lote *Plantes et fleurs* estaba formado por 80 fotografías, comprado por un importe de 80 francos¹³ y se integró en los álbumes de la colección Maciet dentro del apartado de plantas, ordenadas alfabéticamente. De la lista establecida por Atget sobre las ventas de sus fotografías a las instituciones parisinas, parece ser que la *Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* era la única que adquirió esta colección que tenía unas medidas determinadas de 18 x 24 cm¹⁴. El amplio lote recogía diversas clases de plantas y flores como la hortensia, la adormidera,

10 Victor Champier, jefe de redacción de la *Revue des Arts Décoratifs* de la *Union Centrale des Arts Décoratifs* trata los álbumes fotográficos de Plauszewski dentro del artículo: Victor CHAMPIER, «L'Exposition de la fleur et l'étude des applications décoratives de la plante en Allemagne et en France (2e article)», *Revue des Arts Décoratifs. Union Centrale des Arts Décoratifs*, (1894-1895), págs. 151-153.

11 Eugenia PARRY y Josiane SARTRE, *Henri Le Secq photographe de 1850 à 1860. Catalogue raisonné de la Collection de la Bibliothèque des Arts décoratifs*, París: Musée des Arts Décoratifs - Flammarion, 1986.

12 Lysiane ALLINIEU y Laure HABERSCHILL, *Flore et Fleurs. Botanique et plantes ornementales. Catalogue de l'Exposition à Bibliothèque des Arts Décoratifs*, París: Bibliothèque des Arts Décoratifs, 2007.

13 *Liste des acquisitions relevées sur les registres d'entrées. Registre d'entrée n°2- années 1898 à 1921 (numéros d'entrée 8608-8609) Bibliothèque des Arts Décoratifs*, recogido por Josiane SARTRE, *Atget L'art décoratif*, París: Flammarion - Union Centrale des Arts Décoratifs, 2002, pág. 200.

14 Sobre Atget, véase: Sylvie AUBENAS y Guillaume LE GALL, *Arbres inédits d'Atget*, París: Marval, 2003; Jean-Noël JEANNENEY, Sylvie AUBENAS, Guillaume LE GALL, Laure BEAUMONT-MAILLET, Clément CHÉROUX y Olivier LUGON, *Atget une retrospective*, París: Bibliothèque Nationale de France - Hazan, 2007; Molly NESBIT, *Atget's seven albums*, New Haven - London: Yale University Press, 1992.

la dalia, el naranjo, el castaño, junto a una variedad de rosas y nenúfares, entre muchas otras. A diferencia de Le Secq, las plantas y las flores de Atget fueron fotografiadas en su medio natural. Se ha identificado el *Jardin des Plantes* de París, cerca de su primer estudio. Se tratan de representaciones en un sentido más botánico en relación al pictórico reproducido por Le Secq. Atget con sus reproducciones fotográficas no pretendía exprimir la poesía de la flor o de la planta, sino mostrarlas con toda la precisión posible. Su principal objetivo era que los artistas las pudieran utilizar como material que generalizase nuevas obras, de hecho era ésta la principal finalidad¹⁵.

París, y en su conjunto Francia, tenía unos orígenes, y por lo tanto, una historia sobre este nuevo material gráfico, una fuente valiosa como medio de representación de la realidad. En el caso de la producción en Barcelona no sucedió lo mismo, dando como resultado una considerable desigualdad en este aspecto. Un caso digno de mención es Lluís Domènech Montaner. El arquitecto modernista fue un *amateur* de la fotografía y están localizadas en su Casa museo de Canet de Mar (Barcelona) un conjunto de veinte placas de vidrio de especies vegetales. Entre éstas encontramos la campanilla, el diente de león, la margarita, la rosa y la amapola, entre otras. La flora fotografiada respondería a la intención de utilizarla como modelos para crear motivos ornamentales que son identificados en sus edificios. Además, hay que añadir que Domènech experimentó una evolución dentro de su etapa floral que perfilará su lenguaje propio y que lo convirtió en uno de los principales arquitectos modernistas que siguieron el estilo naturalista *Art Nouveau*¹⁶.

A modo de conclusión, queremos señalar algunos puntos de interés extraídos a partir del análisis efectuado en el marco comparativo entre París y Barcelona.

Las Escuelas de Bellas Artes y Decorativas en París apostaron por el nuevo estilo *Art Nouveau*, en contra de los historicismos y los eclecticismos de épocas anteriores. De igual manera, la Escuela de Bellas Artes de Llotja en Barcelona fue primordial para aportar una nueva generación de artistas que difundieron el Modernismo. El mundo vegetal obtuvo un papel imprescindible en la creación del nuevo estilo y las Escuelas de Bellas Artes y Decorativas fueron acordes a este cambio, incorporando asinaturas en los planes docentes.

Las fuentes de formación en materia de ornamentación vegetal fueron unas herramientas creadas para la ocasión. Profesores de centros parisinos aplicaron sus teorías a partir de estos documentos, que eran métodos de enseñanza ofrecidos a los alumnos para confeccionar sus programas decorativos. La nueva técnica de la fotografía también obtuvo un uso aplicado en la enseñanza de plantas y flores ornamentales. Los artistas aprovecharon la utilidad práctica que ofrecía la fotografía y que aportaba la ventaja de ser inamovible e intemporal, en otras palabras una naturaleza capturada.

Es justo indicar que observamos la desventaja de Barcelona respecto a la avanzada París, que era todo un referente como capital artística. Esta afirmación la constatamos con la utilización en Barcelona de los métodos de aplicación y repertorios ornamentales publicados en la capital francesa y la casi inexistente producción propia. Hay que señalar

15 L. ALLINIEU y L. HABERSCHILL, *Flore et Fleurs*, pág. s.n.

16 Teresa-M. SALA, Vicente DE LA FUENTE, Fátima LÓPEZ y Vàngelis VILLAR, «Flors domenequianes», en *Empremtes. Lluís Domènech i Montaner a Canet de Mar. Catálogo de la exposición en la Casa museu Lluís Domènech i Montaner de Canet de Mar*, Barcelona: Casa museu Lluís Domènech i Montaner, 2013, págs. 31-47.

que obtiene una importancia destacable la colección de Jules Maciet con la intención de confeccionar un amplio repertorio visual dispuesto para el artista, que la convierten en única a nivel mundial.

En definitiva, estas fuentes fueron claves en la formación de la ornamentación vegetal, el repertorio por excelencia del movimiento artístico *Art Nouveau*. Materiales que acompañaban a los artistas en el estudio de la vegetación, el proceso que permitía la elaboración de una nueva creación para ser aplicada a las diferentes artes decorativas e industriales que difundía el *Art Nouveau*.

**LA CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA ANTIGUA.
EDUARDO BARRÓN GONZÁLEZ (1858-1911): CONSERVADOR-
RESTAURADOR DE LA SECCIÓN DE ESCULTURA DEL MUSEO
NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA**

ÁNGEL PEÑA MARTÍN
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El escultor Eduardo Barrón González dedicó su vida a la conservación de la escultura antigua del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Reorganizó y restauró su colección, de la que editó su primer catálogo en español. Este trabajo le valió varios reconocimientos, entre los que destaca su nombramiento como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo discurso trató acerca de la conservación de la escultura antigua destinada a la exposición pública.

PALABRAS CLAVE

Barrón, Museo Nacional de Pintura y Escultura, escultura antigua, conservación y restauración.

ABSTRACT

The sculptor Eduardo Barrón González dedicated his life to the preservation of ancient sculpture of the National Museum of Painting and Sculpture. He reorganized and restored his collection, and published its first catalogue in Spanish. This work earned him several awards, like his appointment as Academician of the Real Academy of Fine Arts of San Fernando, whose speech talked about the conservation of ancient sculpture intended for public exhibition.

KEYWORDS

Barrón, National Museum of Painting and Sculpture, ancient sculpture, conservation and restoration.

El siglo XIX contó con numerosos ciudadanos útiles a su patria, artistas concienzudos, inspirados y trabajadores, siendo uno de ellos el escultor zamorano Eduardo Barrón González (1858-1911). Su obra escultórica, marcada por la antigüedad clásica y el renacimiento italiano, apenas es hoy conocida, aunque ésta no pasó inadvertida para sus contemporáneos, obteniendo varios premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1884 y 1904. Si esto sucede con sus esculturas, su faceta intelectual, centrada en el estudio y conservación de la escultura antigua, es aún menos recordada, a pesar de que le valió el nombramiento de Conservador-restaurador de la galería de escultura del Museo Nacional de Pintura y Escultura en 1892 y de Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1910.

Barrón descubrió la antigüedad clásica en Roma, durante su etapa de formación como pensionado, becado por la Diputación Provincial de Zamora (1882-1883)¹ y, posteriormente, por el Estado, gracias a haber obtenido el primer puesto en la oposición convocada en 1883 para la Academia Española en Roma (1884-1888)². En todas sus obras italianas³

-
- 1 El cuatro de noviembre de 1881 Barrón dirigió una carta a la Diputación Provincial de Zamora en la que solicitaba que se le becara en Roma, durante tres años, para ampliar sus estudios. La institución zamorana «acordó señalarle 3.000 ps anuales por espacio de dos años solamente, que empezará á percibir desde 1.º de Octubre próximo pasado con cargo a ... y significándole que la Diputación desearía le enviase algun trabajo de Escultura, que queda á su arbitrio elegir». Zamora, Diputación Provincial de Zamora. Archivo. Actas de la Diputación Provincial de Zamora. 1881. Sign. 131, pág. 61.
 - 2 Barrón regresó precipitadamente a España al enterarse de que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había convocado varias plazas de pensionado en Roma, ya que en la anterior convocatoria, celebrada en junio de 1883, no se había cubierto ninguna de las vacantes debido al escaso mérito de los trabajos [Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaria General Técnica. Archivo General (en adelante MAEC). Leg. S. S. 1293. Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. Academia de Bellas Artes]. La nueva convocatoria se llevó a cabo en octubre del mismo año, terminando en enero de 1884. La oposición fue reñida pues optaron a la beca, además de Barrón, los escultores Vicente Oms, Cipriano Folgueras, Mariano Lantada, Agustín Querol, Manuel Menéndez, Sebastián Mur (que se retiró después del primer ejercicio), Aurelio Rodríguez y Miguel Ángel Trilles. El Tribunal concedió, en enero de 1884, el primer puesto a Barrón, correspondiendo la segunda pensión a Querol, dotada de 3.000 liras anuales, a disfrutar del uno de mayo de 1884 al uno de mayo de 1888. [MAEC. Leg. H4335. Fundaciones Varias. Fundaciones Españolas en el Extranjero. Italia. Academia de Bellas Artes en Roma. Concursos y Oposiciones. 1882-1891]. El cinco de febrero de 1884 el Ministro de Estado comunicó a Barrón la concesión de la pensión en Roma [MAEC. Exp. 21922. Leg. 295. Expediente personal Eduardo Barrón González]. Poco después de celebrarse la oposición y antes de regresar a Roma, Barrón se ocupó de preparar su escultura de *Viriato* para la Exposición Nacional de aquel año, junto con dos retratos en mármol, para lo que solicitó al Ministro de Estado, el veintisiete de marzo de 1884, una prórroga de un mes para la toma de posesión como pensionado en Roma: «*las causas que le obligan á esta Súplica, son las de tener en camino un trabajo para la próxima Exposición, el cual por causas para el desconocidas trae bastante retraso. Además todo lo necesario hasta dejar dicho trabajo entregado y admitido en el local de la referida Exposición se halla á su cargo por carecer de otros medios suficientes*». Prórroga que le fue concedida [MAEC. Exp. 21922. Leg. 295. Exp. personal Eduardo Barrón González]. Finalmente, Barrón se marchó a Italia el uno de mayo de 1884, tras entregar en la sede de la exposición la escultura de *Viriato* el diecinueve de abril y los dos bustos el veinticuatro de abril [Alcalá de Henares (Madrid), Ministerio de Cultura. Archivo General de la Administración Civil del Estado (en adelante AGA). Exposición Nacional de Bellas Artes. Expedientes Generales. Sign. (5)1.4 31/6822. Leg. 6810. Año 1884].
 - 3 El primer año de beca, 1884-1885, entregó una estatua desnuda que tituló *Adán*, conocida después como *Adán después del pecado* (escayola patinada en bronce, 210 x 60 cms. Madrid, Real Academia de

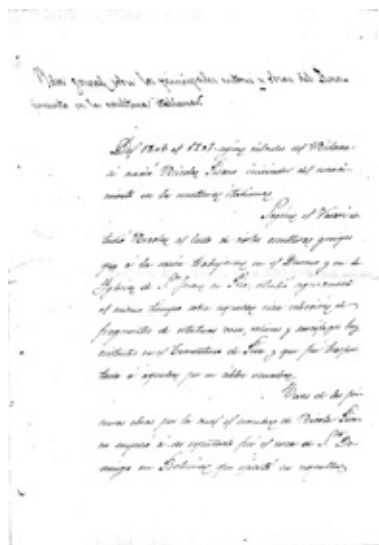


Fig. 1. Memoria del último año del escultor de número D. Eduardo Barrón: *Idea general sobre los principales autores y obras del Renacimiento en la escultura italiana*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaría General Técnica. Archivo General. Legajo H4340. Fundaciones Varias. Fundaciones Españolas en el Extranjero. Italia. Academia de Bellas Artes en Roma. Jurados y calificaciones de las obras de los Pensionados. 1875-1900.

se manifiesta su interés por las formas del mundo clásico, lo que también se vio reflejado en su memoria razonada relativa a la escultura, inédita hasta la fecha, que acompañó a su último envío de pensionado, bajo el título *Idea general sobre los principales autores y obras del Renacimiento en la escultura italiana*⁴ [Fig. 1]. Barrón hizo un rápido recorrido por los escultores italianos del Renacimiento, indicando sus obras más importantes, prestando especial atención a Miguel Ángel, detallando gran cantidad de obras repartidas por toda Italia, que conoció durante sus viajes por el país⁵. Para su redacción tuvo muy presente la obra de Vasari, fuente inagotable de referencias. Si bien es cierto, esta memoria no aporta nada al estudio del Renacimiento italiano, ya que constituye un mero trabajo de trámite, pero si nos es de gran utilidad para conocer sus impresiones acerca del mismo y, sobre todo, para reconstruir su periplo por el país, durante el que confeccionó un álbum, conocido como *Álbum de Italia*, en el que incluyó las obras que contempló y que le causaron algún tipo de impacto o emoción.

CONSERVADOR-RESTAURADOR DE LA SECCIÓN DE ESCULTURA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

El interés de Barrón por la escultura antigua hizo que a su regreso de Italia en 1888, asentado en Madrid, frecuentase asiduamente el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Por aquel entonces, su director, Federico de Madrazo, buscaba quien catalogase las esculturas, por lo que el escultor colaboró con la institución⁶. El veintitrés de febrero

Bellas Artes de San Fernando) y dos dibujos de figuras dibujadas al natural del antiguo. Al terminar el segundo año de pensión, 1885-1886, el relieve *Santa Eulalia de Mérida ante Daciano* (yeso, 195 x 312 cms. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Depositado en Madrid, Iglesia de San Francisco El Grande) y el tercer y cuarto año, 1886-1888, el grupo escultórico *Roncesvalles* (yeso, 320 cms. de altura. Obra no conservada).

- 4 MAEC. Leg. H4340. Fundaciones Varias. Fundaciones Españolas en el Extranjero. Italia. Academia de Bellas Artes en Roma. Jurados y calificaciones de las obras de los Pensionados. 1875-1900.
- 5 «Pero no fue solo en Roma donde su inquieto espíritu de artista se nutrió de ideas y arte, sino que, aprovechando vacaciones, reuniendo fondos á gran costa adquiridos y aprovechando el tiempo, con espíritu fuerte y equilibrado visitó Nápoles, Florencia, Pisa, Orvieto, Siena, la Isla de Capri y las ruinas de Herculano y Pompeya». Fernando OLMEDO Y RODRÍGUEZ, «Eduardo Barrón», *Boletín del Centro Excursionista de Zamora*, 9 (1911), págs. 148-154.
- 6 Eduardo BARRÓN CASANOVA, *Barrón un escultor olvidado*, Madrid: 1977, págs. 245-248.

de 1892, jubilado el encargado de la galería de escultura y subdirector del museo, el escultor José Grajera, Barrón solicitó al Ministro de Fomento que le nombrase conservador de la sección de escultura del museo. Pocos días después, el uno de marzo de 1892 volvió a escribir al Ministro de Fomento solicitando su nombramiento, ofreciendo, para ello, sus servicios de forma gratuita⁷. Desde la Dirección General de Instrucción Pública de Bellas Artes se solicitó un informe al director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, que fue emitido el tres de marzo de 1892, siendo favorable a la petición del escultor al tener en cuenta su sensibilidad, su conocimiento de los fondos escultóricos de la institución y la necesidad de contar con un funcionario que estuviese al cuidado de la galería de escultura⁸. Con la conformidad del museo, Barrón fue nombrado, por Real orden, conservador de su sección de escultura, sin sueldo ni gratificación alguna, tomando posesión de su destino el uno de abril de 1892⁹. A este destino se sumaría, el veinticinco de octubre de 1894, el de Conservador-restaurador interino del Museo de Arte Contemporáneo, con motivo de su instalación, con una gratificación anual de dos mil quinientas pesetas¹⁰. Barrón se incorporó al museo el quince de diciembre de 1894, siendo cesado del cargo el diecinueve de diciembre de 1895, por incompatibilidad con su destino en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, cuando tras dos años, cinco meses y veintiséis días trabajando de forma interina como Conservador-restaurador de escultura, sin sueldo ni gratificación alguna, se confirmó su cargo y se le dotó de un sueldo anual de tres mil pesetas¹¹. Barrón tomó posesión de este destino el uno de julio de 1895¹².

7 AGA EDUCACIÓN. Sign. (5)1.19 31/14659. Caja 14659. Leg. 4703. Exp. 22.

8 «p^a. la que está bastante justificada la existencia de un Conservador en tanto que p^a. la de Pintura existe un cuerpo facultativo de restauradores muy suficiente p^a. las atenciones del servicio». Madrid, Museo Nacional del Prado. Casón del Buen Retiro. Archivo (en adelante MNP). Caja 000373. Leg. 35.03. Sección Gerencia. Serie Personal. Fechas 1839-1909. Exp. 7 Eduardo Barrón. Conservador de la Galería de Escultura, R. O. 11 marzo 1892.

9 Urrea plantea que este nombramiento dio estabilidad económica al escultor, cuando, en realidad, trabajó sin sueldo. Jesús URREA, «El escultor Eduardo Barrón», *Eduardo Barrón. Escultor 1858-1911*, Zamora: Casa de Cultura, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo y Museo Provincial de Zamora, 1985, sin paginar.

10 MNP. Caja 000373. Leg. 35.03. Sección Gerencia. Serie Personal. Fechas 1839-1909. Exp. 7 Eduardo Barrón. Conservador de la Galería de Escultura, R. O. 11 marzo 1892.

11 *Idem* y Zamora, Museo de Zamora. Archivo. Legado documental sobre el escultor Eduardo Barrón donado por Concepción Barrón. Sign. BARRÓN 04/11/8. Núm. 133. Hoja de servicios de Eduardo Barrón emitida por el Museo Nacional de Pintura y Escultura. En esta hoja de servicios emitida por el museo, sin fechar, pero que se debió emitir en 1910, al contar en ese momento el escultor con cuarenta y dos años, como consta en la hoja, se reflejan los distintos servicios prestados por el escultor al museo. En el museo, Barrón también fue nombrado Habilitado de material, aunque no se recoge en su hoja de servicios, para pagar las cuentas correspondientes a los gastos de material de oficina y generales del museo. Este nombramiento tuvo lugar el tres de julio de 1898, siendo comunicado ese mismo día al Ordenador de Cargos del Ministerio de Fomento y diez días después, el trece de julio de 1898, se produjo la entrega de cuentas, justificantes y metálico al escultor MNP. Caja 000381. Leg. 35.02. Sección Gerencia. Serie Personal. Fechas 1830-1898. Asuntos relacionados con el personal del Museo. Exp. 19. 1898. Nombramiento de D. Eduardo Barrón. Habilitación del material de este Museo.

12 *Título de Conservador-restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura á favor de Don Eduardo Barrón*. AGA EDUCACIÓN. Sign. (5)1.19 31/14659. Caja 14659. Leg. 4703. Exp. 22.



Fig. 2. Fotografía del autorretrato de Eduardo Barrón González. Hacia 1910. Zamora, Museo de Zamora. Archivo. Legado documental sobre el escultor Eduardo Barrón donado por Evaristo Muñoz Barrón. Signatura BARRÓN 04/22/5. Núm. 71.

Con este nombramiento, Barrón pudo llevar a cabo la ordenación sistemática de la colección de escultura del museo, que había sido inaugurada en 1830¹³, pero que se encontraba tan relegada y desatendida, que apenas era visitada, al pasar inadvertida para el público visitante. Sin un mínimo criterio expositivo razonable, se amalgamaban obras antiguas y modernas¹⁴. Barrón reorganizó los fondos escultóricos expuestos, eliminando todas las obras « », es decir, del siglo XIX¹⁵. Este trabajo le proporcionó, el veintitrés de diciembre de 1901, los honores de Jefe de Administración Civil¹⁶ [Fig. 2]. Sin embargo, sus esfuerzos no bastaron para modificar la función atribuida a las esculturas, pues nunca se les concedió protagonismo ni tuvieron otra utilidad que servir de ornato en el museo [Fig. 3].

Además de remodelar la galería de escultura, Barrón se ocupó de su mantenimiento y limpieza¹⁷, así como de restaurar gran parte de la colección. De su actividad restauradora dan cuenta sus notificaciones de las obras restauradas, como las realizadas entre el uno de julio y el nueve de diciembre de 1897, las únicas conser-

- 13 Pilar LEÓN, «La Colección de Escultura Clásica del Museo del Prado», en Stephan F. Schröder, *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado*, vol. 1, Madrid: Museo del Prado, 1993, págs. 1-32.
- 14 «En las salas de escultura el desórden es completo. Junto á torsos del más bello gusto antiguo que no datan de tres siglos, figuran detestables estatuas modernas, mesas de mármol en mosaico al lado de aras de dioses». Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana, 1876, págs. 498 y 499.
- 15 Así, por ejemplo, depositó *El sitio de Zaragoza* (1818-1825) de José Álvarez Cubero en el Museo de Arte Moderno [E. BARRÓN CASANOVA, Barrón, págs. 236 y 237]. Solo mantuvo la escultura de *Isabel de Braganza* (1826-1827), obra de José Álvarez Cubero, que «si por su fecha debiera figurar en otro Museo, se conserva en éste y en el sitio á que parece llamada, por representar á la Reina que más hizo por la creación del Real Museo, hoy Museo Nacional de Pintura y Escultura» [Eduardo BARRÓN GONZÁLEZ, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*, Madrid: [s. n.], 1908, pág. 12].
- 16 Zamora, Museo de Zamora. Archivo. Legado documental sobre el escultor Eduardo Barrón donado por Concepción Barrón. Sig. BARRÓN 04/11/8. Núm. 7. Título de Jefe de Administración Civil a favor de Eduardo Barrón y Núm. 27. Fotografía del nombramiento de Eduardo Barrón como Jefe de Administración Civil.
- 17 Ejemplo de ello es que el doce de mayo de 1897 entre los pedidos de la sección de restauración se hallan «dos plumeros, de tamaño grande, para la limpieza en esta galería» [MNP. Caja 000077. Exp. Pedidos de la Sección de Restauración (15-enero-1897 al 7-julio-1897) (Recibos) Año de 1897]. El treinta de septiembre de 1901 se solicitó la compra de «tres plumeros grandes para la limpieza de objetos en la galería de la Escultura» [MNP. Caja 000077. Exp. Pedidos para Restauración, Carpintería y Limpieza (Recibos) (16-febrero-1899 al 18-diciembre-1901) 1899-1901]. Para la limpieza de las esculturas está documentada la compra el siete de julio de 1897 de «cuatro brochas, surtidas, dos esponjas grandes, medio kilo jabon ordinario» [MNP. Caja 000077. Exp. Pedidos de la Sección de Restauración (15-enero-1897 al 7-julio-1897) (Recibos) Año de 1897] y el veintiséis de noviembre de 1897 de «medio kilo de jabon comun, 20 de yeso mate fino y media docena de brochas pequeñas de diferentes tamaños» [MNP. Caja 000077. Exp. de Material de Restauración y Oficina (Recibos) (3-agosto-1897 al 18-marzo-1898)].



Fig. 3. Lámina XIV. Sala 1ª. Primera mitad del fondo al ingreso. Fotografía reproducida en Eduardo BARRÓN GONZÁLEZ, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*, Madrid: 1908.



Fig. 4. Barrón con «los del Museo». Zamora, Museo de Zamora. Archivo. Legado documental sobre el escultor Eduardo Barrón donado por Concepción Barrón. Signatura BARRÓN 04/11/8. Núm. 117.

vadas en el archivo del Museo Nacional del Prado¹⁸. Su estudio nos permite observar la forma de trabajar de Barrón, simultaneando varios trabajos, así como los diferentes tipos de intervenciones que realizó, en materiales diversos tales como el mármol, el bronce, la porcelana y el marfil, además de los criterios seguidos para ello. Parte de estos trabajos fueron meras tareas de limpieza, consolidaciones y pequeñas reintegraciones volumétricas y pictóricas. En alguna ocasión, el delicado estado de conservación hizo que la intervención pasase «á previas consultas de la Comisión inspectora de Museos en la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando»¹⁹. Barrón, como Conservador-restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura, también realizó moldes para la reproducción de algunas obras del museo²⁰ y supervisó los vaciados que se hacían de las esculturas para su reproducción²¹, hasta 1911, fecha de su prematura muerte [Fig. 4].

-
- 18 MNP. Caja 000077. Leg. 23.04. Sección Subdirección. Serie Restauraciones. Fechas 1863-1901. Exp. 20. Notificación de las esculturas restauradas por D. Eduardo Barrón. 1 julio-9 diciembre de 1897.
- 19 MNP. Caja 000077. Leg. 23.04. Sección Subdirección. Serie Restauraciones. Fechas 1863-1901. Exp. 20. Notificación de las esculturas restauradas por D. Eduardo Barrón. 1 Julio-9 Diciembre de 1897.
- 20 Es el caso del busto de *Leonor de Austria*, obra de Jacques Dubroeuq. «Después de hecho el molde bueno, para su reproducción en yeso, se colocaron nuevamente varias piezas que de antiguo se observan en el y que en dicha operación se desprendieron» [MNP. Caja 000077. Leg. 23.04. Sección Subdirección. Serie Restauraciones. Fechas 1863-1901. Exp. 20. Notificación de las esculturas restauradas por D. Eduardo Barrón. 1 julio-9 diciembre de 1897]. Esta experiencia en el museo, hizo que siendo Académico de San Fernando, en la sesión extraordinaria celebrada el lunes veintiséis de diciembre de 1910, se le nombrase Secretario de la Comisión inspectora del taller de vaciados [Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo (en adelante RABASF). Juntas y Actas (s. XVIII-XX). Signs. 105/3; 106/3; 107/3; 108/3 y 109/3, págs. 190-191], preparando colecciones de vaciados para distintas entidades de país [Sobre estas colecciones de vaciados véase RABASF. Juntas y Actas (s. XVI-XX). Signs. 105/3; 106/3; 107/3; 108/3 y 109/3, págs. 305-308 y 322-331].
- 21 Como el busto del Emperador Carlos V, cuyo molde «a la gelatina» fue realizado por Federico Masiera «bajo la inspección del inteligente Conservador de la Galería de Escultura, como á sucedido en otras ocasiones». MNP. Caja 000381. Asuntos relacionados con el personal del Museo. Leg. 12. 1895-1896. Solicitudes de reproducción del Busto de Carlos V y Copias fotográficas de todas las obras del Museo.

CATÁLOGO DE LA ESCULTURA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

Al tomar posesión como Conservador-restaurador de la sección de escultura del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Barrón se propuso realizar un catálogo de su galería de escultura, al carecer ésta «de un catálogo completo en nuestra lengua. Todos sentíamos y con frecuencia lamentábamos esta deficiencia. El cumplimiento más elemental de mis deberes me decidió á satisfacer tan indiscutible necesidad»²². El *Catálogo de la Escultura del Museo Nacional de Pintura y Escultura* se publicó en 1908²³, autorizado por Real orden de siete de septiembre de 1907, tratándose del primer catálogo redactado en español²⁴, en el que su autor efectuó una descripción adecuada y ofreció abundante documentación gráfica²⁵, ajustándose «á las conveniencias de una guía exacta en lo que hasta aquí se juzgó averiguado, sincera en lo que no puede saberse, y mesurada en lo que se creyó probable»²⁶ [Fig. 5]. Por estas razones mereció los elogios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁷, al representar una seria aportación al estudio de la escultura clásica conservadas en España²⁸.

22 E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, pág. 7.

23 Barrón Casanova, hijo y primer biógrafo del escultor, sostiene que este catálogo no fue la primera publicación del Museo Nacional de Pintura y Escultura acerca de su colección de escultura antigua, sino una edición de su padre, puesto que era propiedad del autor, y éste conservaba «el título del secretario del registro general de la propiedad intelectual (mayo 1909) a su nombre y la factura de Lacaste, también a su nombre de 1.000 ejemplares, con 92 láminas de fototipia. Además en el mismo catálogo en una página en blanco al principio pone: es propiedad del autor» [E. BARRÓN CASANOVA, Barrón, pág. 238]. En este mismo sentido, añade que a la muerte de su padre, un ordenanza del museo iba a su casa «a por catálogos que los dábamos con un descuento» [E. BARRÓN CASANOVA, Barrón, pág.171].

24 Antes del catálogo redactado por Barrón, se contaba con algunas noticias en español acerca de las obras de escultura clásica del museo. El arqueólogo Hübner publicó en alemán el primer catálogo de la colección de escultura clásica en 1862 [Emil HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín: 1862].

25 Ilustran este catálogo noventa y dos láminas, ochenta y una reproducciones de obras de la galería, en su actual estado, y el resto de los dibujos de Ajello en que se ven las antiguas restauraciones.

26 E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, pág. 16.

27 La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su sesión ordinaria del lunes veinte de marzo de 1911, pasó la obra a informe de la Sección de Escultura. En la sesión ordinaria del lunes veintisiete de marzo de 1911, el Sr. Sentenach, como Secretario de la Sección de Escultura, dio lectura al informe aprobado por la misma mesa, de la obra titulada *Catálogo ilustrado de la Galería de Escultura del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, que fue aprobado por la Academia. Años más tarde, Miguel Ángel Trilles diría que «si la historia artística del Sr. Barrón no hubiera sido suficiente para merecer el haber pertenecido á esta Academia, la realización del catálogo de la Galería de Escultura del Museo del Prado le habría dado derecho para que esta docta casa le acogiera con justicia en su seno». Miguel Ángel TRILLES. *Discurso leído por D. MIGUEL ANGEL TRILLES en el acto de su recepción pública y contestación dada por el Académico de número Excmo. é Ilmo. Sr. D. ENRIQUE MARÍA REPULLÉS Y VARGAS, Madrid 30 de Marzo de 1913*. Madrid 1913, págs. 10 y 11.

28 J. URREA, «El escultor Eduardo Barrón», sin paginar. Para León, este catálogo, desde el punto de vista de la investigación científica, no aportó nada al publicado por Hübner en 1862. Pilar LEÓN, «La Co-

En el catálogo, antes de proceder a la descripción de las esculturas existentes en la colección del museo, Barrón creyó indispensable hacer algunas observaciones de carácter general que facilitasen su estudio. En primer lugar se indica la procedencia, época y temática de las esculturas de cada una de las salas. Prosigue haciendo una breve historia de las distintas colecciones que conforman la colección del museo. A continuación expone la metodología empleada para la catalogación de las esculturas, incluyendo las restauraciones a las que habían sido sometidas²⁹. El Conservador-restaurador recoge y utiliza para la elaboración de su catálogo todo cuanto había sido publicado, de «intachable autoridad», acerca de las colecciones de escultura antigua, destacando la obra de Hübner³⁰. Aunque aprovecha la edición del catálogo para «encarecer con toda sinceridad las funestas consecuencias que resultan de la ligereza con que en estas materias se han lanzado á la publicidad juicios críticos de arte ó historia poco meditados ó apasionados»³¹, poniendo varios ejemplos al respecto, como los de Ajello o Hübner. Barrón tuvo la intención de publicar una segunda edición de su catálogo, aumentada y corregida³².



Fig. 5. Eduardo BARRÓN GONZÁLEZ, Museo Nacional de Pintura y Escultura. *Catálogo de la Escultura*, Madrid: 1908.

lección de Escultura Clásica del Museo del Prado», *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado*, vol. 1, Madrid 1993, págs. 1-32.

- 29 «La descripción particular de cada obra comprende, entre otros detalles, los siguientes: lugar que ocupa (rotonda, sala, pasillo ó galería), número que lleva, título ó nombre con que es conocida, materia ó materias en que está ejecutada, estado de conservación, arte ó estilo á que pertenece, autor, procedencia y sus tres dimensiones. Las clasificaciones se concretan á la parte original de las obras: las restauraciones, ejecutadas las más con materiales de Italia, son italianas y de los siglos XVII y XVIII, y algunas por el escultor de Cámara D. Valeriano Salvatierra, quien se ejercitaba ya en esta clase de trabajos en 1823, cuando se disponía la formación de la Galería de Escultura; él fue también quien levantó en varias obras las restauraciones que ya tenían, por conceptuarlas faltas de gusto y propiedad, y algunas de cuyas obras volvió á restaurar según su criterio. Van anotados en algunas obras los ejemplares iguales ó semejantes que del mismo original existen en otros Museos de Europa. Cuando alguna de las circunstancias antedichas no pudo averiguarse, tampoco se hace mérito de ello». E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, pág. 11.
- 30 Serrano Fatigati criticará a Barrón «el profundo respeto que su modestia le hacía sentir hacia toda clase de autoridades en la historia del Arte y en la crítica. [...] De cuanto se ha escrito respecto á las obras antiguas de esta Galería, lo más completo é interesante es de Emil Hübner, en su libro DIE ANTIKEN BILDWERKE IN MADRID, si bien contiene apreciaciones no muy conformes con la común estimación en que se tuvieron y se tienen algunos de los ejemplares que describe». Enrique SERRANO FATIGATI, «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. X. Últimos escultores que han trabajado en Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XIX, Madrid 1911, págs. 233-273.
- 31 E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, pág. 14.
- 32 «Yo en casa tengo un ejemplar del catálogo de mi padre forrado de tela, lleno de correcciones y de trozos y páginas añadidas por él para la segunda edición [...] tenía preparada [...] una lista con más esculturas iguales o parecidas, en otros museos, ampliación de las que ya ponía en el catálogo. Pone las 400 obras expuestas, resultado de su organización. Describe cada una [...], dice de donde procede, la época en que se hizo, la escuela a que pertenece, el material que la forma, las restauraciones y si hay otras iguales o parecidas y en dónde». E. BARRÓN CASANOVA, Barrón, pág. 234.

LA SALA DE ESCULTURA MEDIEVAL DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

Tras reorganizar los fondos escultóricos expuestos en el museo, con el fin llenar el vacío existente en la colección, que llegaría hasta finales del siglo XVIII, Barrón quiso crear una sala de escultura medieval³³. Para él, era muy importante el orden cronológico en la exposición de las obras, valorando su carácter didáctico, ya que «la falta de un orden histórico todo lo riguroso posible, en la colocación de obras y sucesión de salas, desorienta al amante de aquél y no enseña al indocto»³⁴. El proyecto fue aprobado en 1901 mediante la *Real orden creando una sala de Escultura de la Edad Media en el Museo Nacional de Pintura y Escultura*, por la que se aprobaban «los estudios, gestiones y demás trabajos necesarios á tal objeto»³⁵. Con este propósito, Barrón obtuvo la autorización necesaria para realizar permutas con los museos oficiales, provinciales y municipales, academias, cabildos, catedrales, ayuntamientos, diputaciones y centros y edificios públicos, con la finalidad de crear una gran colección de escultura medieval. Todos estos cambios, después de convenidos, deberían elevarse, debidamente informados por el director del museo, a la sanción del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Las gestiones no debieron avanzar al ritmo deseado, puesto que, cuando Barrón publicó el catálogo de escultura del museo, en 1908, manifestaba que algunas de las obras de la galería de escultura no habían sido catalogadas por hallarse comprendidas en un proyecto de cambio de objetos entre los Museos Nacionales de Pintura y Escultura y el Arqueológico. Este cambio todavía no había sido realizado, al estar sometido a la aprobación del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes³⁶. La actividad de Barrón para materializar este proyecto debió ser muy intensa, puesto que quitó su estudio de escultor, aunque, finalmente, nada se llevó a cabo por su fallecimiento en 1911³⁷ [Fig. 6].

33 «Tiende este proyecto: primero, á la formación de una sala destinada á la Escultura de la Edad Media, con el fin de llenar el hueco histórico que en la Galería se observa desde fines del arte romano al renacimiento; y segundo, para añadir á la sala 3.^a algunas otras obras hasta fines de 1800, y con todo ello completar una relación histórica de la Escultura desde el siglo VI antes de J.C., aproximadamente, hasta fines del XVIII de nuestra Era y que, continuada en el Museo de Arte Moderno, resulte con ejemplares de la citada remota época hasta nuestros días». E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, págs. 8 y 9.

34 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación de las esculturas antiguas. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1911*, Madrid: J. Lacoste, 1910, pág. 9.

35 «Real orden creando una sala de Escultura de la Edad Media en el Museo Nacional de Pintura y Escultura», *Gaceta de Madrid*, Madrid, 30 de mayo de 1901, pág. 813.

36 E. BARRÓN GONZÁLEZ, Museo, págs. 8 y 9. Desconocemos los motivos, ya que en la documentación conservada en el archivo del Museo Nacional del Prado no se recoge nada al respecto

37 «Muchos nos dijeron cuando mi padre murió que tenía ya localizados múltiples ejemplares para la Sala de la Edad Media en el Museo». E. BARRÓN CASANOVA, *Barrón*, págs. 249 y 250.



Fig. 6. Eduardo Barrón González en su estudio. Fotografía reproducida en Eduardo BARRÓN CASANOVA, *Barrón un escultor olvidado*, Madrid: 1977, lámina 71. Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953). Fototeca del Patrimonio Histórico. Núm. Inv. 00989_C.



Fig. 7. Eduardo BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación de las esculturas antiguas. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1910*, Madrid: 1910.

LA CONSERVACIÓN DE LAS ESCULTURAS ANTIGUAS DESTINADAS A LA EXPOSICIÓN PÚBLICA

Barrón, con su trabajo en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, dejó a un lado su faceta como escultor, para dedicarse, casi por completo, a la conservación de la escultura, tema sobre el que versó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el once de diciembre de 1910³⁸. En su discurso, titulado *Conservación de las esculturas antiguas*, reflexionó acerca de la restauración y conservación de las esculturas antiguas destinadas a la exposición pública, valiéndose, para ello, de su propia experiencia [Fig. 7]. Para Barrón la conservación de las esculturas no sólo consistía en impedir su deterioro o ruina, «sino que también es necesario prestarlas todas las atenciones, tanto de carácter estético, cual de condición práctica que la inteligencia sugiera, para que el observador perciba sus bellezas sin impedimento alguno moral³⁹ ni material⁴⁰; extremos que deben

38 E. BARRÓN CASANOVA, *Barrón*, págs. 156-159.

39 «Pueden llamarse impedimentos de carácter moral, por ejemplo, el que produce una mala restauración, que altera el conjunto armónico de la obra, pues al inteligente perturba en su examen y al profano impide recibir la justa y debida sensación». E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, págs. 8 y 9.

40 «Los de carácter material son [...] una obra colocada á mala luz ó á demasiada distancia de donde el observador pueda contemplarla, la aglomeración de ellas en una misma sala ó colocadas demasiado cerca de los muros, pues estorba para verlas de todos lados; los locales en malas condiciones higiéni-

apreciarse simultáneamente, como trabajos de mejoramiento y organización»⁴¹. Puesto que la escultura «á la cual se abandona en estas ó parecidas desfavorables circunstancias, se la merma el interés del público ó visitante y acaso se le priva de él por completo; lo que puede llegar á ser tanto como hacerla desaparecer, y esto no es ciertamente obra de conservación»⁴². Esto es lo que había pasado con la colección de escultura del Museo Nacional de Pintura y Escultura, que arrinconada y expuesta durante años en unas condiciones pésimas, no había suscitado el interés de los visitantes.

En su discurso, Barrón dio consejos acerca de la restauración y conservación de las esculturas antiguas, reflexionando acerca del significado de una intervención sobre una obra anterior, que defendía como positiva ya que alargaba la vida de las obras de arte, aunque estas restauraciones se levantasen años después. Abordó la problemática de la restauración de la escultura antigua, mostrando ejemplos de obras restauradas ya en tiempos antiguos e incidió en la necesidad de restaurar las restauraciones o de levantarlas para efectuar nuevas restauraciones. Para hacer más inteligibles estas teorías, puso como ejemplo dos obras pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Pintura y Escultura, que ya había estudiado con motivo de la realización de su catálogo. La primera de ellas es el *Grupo de San Ildefonso*⁴³, un mármol de finales del siglo I. d. C., cuya fama Barrón atribuía al hecho de haber sido restaurado:

sin el amor y entusiasmo de un relevante espíritu de conservación, el Arte y exquisito esmero con que fue tratado en Roma, al reunir los mermados restos originales, con lo que se inventó para dar nuevo sér al conjunto, ¿hubiera existido para el mundo moderno este singular grupo, que decimos de Cástor y Pólux? No, seguramente; se hallaría, acaso, lo que de él se encontró, repartido por diferentes lugares, y dicho sea de paso, á nosotros, que afortunadamente lo poseemos, quién sabe si nos hubiera correspondido ni el más pequeño fragmento.

Conste, pues, que si tan preciada joya fue, primero, el entusiasmo de los huertos Ludovisi; luego, el ejemplar más decantado de la célebre colección de Cristina de Suecia, más tarde, la Perla de San Ildefonso, y por último, es, quizás, la obra que llama más al turista instruido á nuestra mencionada Galería, conste, digo, que se debe á la restauración⁴⁴.

Barrón, a pesar de su condición de escultor y, por lo tanto, de creador, criticó las restauraciones que calificaba de adivinación, es decir, aquellas por las que con unos fragmentos se recomponía toda una escultura, aunque al final admitiera que gracias a esa forma de proceder se habían conservado esos fragmentos, que de no haber sido integrados en la obra, se hubieran perdido. Pone como ejemplo el fragmento de una ninfa griega⁴⁵, restaurado en Roma en el siglo XVII, completándolo para ser una Clicia, como figuró en la Galería de Isabel de Farnesio. En el Museo Nacional de Pintura y Escultura fue restaurado,

cas y hasta de confort, lo que disminuye la asistencia á ellas en debida forma, y á veces la anula». E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, pág. 9.

41 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, pág. 8.

42 *Ibidem*, pág. 9.

43 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Museo*, págs. 41-43.

44 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, págs. 15 y 16.

45 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Museo*, págs. 37 y 38

retirando todo lo que se le había agregado. Barrón planteó que si esa restauración no fue la debida, si fue «un guardador engarce que mantuvo encerrado el delicado objeto, conservando su pureza hasta llegar á nosotros»⁴⁶. Si esto no se hubiera producido:

dada la exigua cantidad del fragmento, éste hubiera rodado con facilidad y acaso con frecuencia, de un lado para otro, y probablemente pronto hubiera desaparecido; dada la parte que con tanta verdad representa, quizás algún escrúpulo de pudor ó decencia exagerados, le hubiera condenado á fenecer. Convertido en estatua imponía más respeto, sobre todo á las manos profanas, entre las que podía andar, y el pudor no había de resentirse tanto, pues la extensión del nuevo conjunto y composición, velados, además, por la delicada fantasía mitológica del asunto, que representaba á la enamorada del Sol en el momento de su metamórfosis, empequeñecían el motivo material que lo causara. Y así se salvó y llegó hasta nosotros este trozo de mármol que, como vulgarmente se dice, vale más oro que pesa⁴⁷.

El discurso de Barrón se dedicó a la restauración de las obras antiguas cuyo destino era ser expuestas, por lo que no se trataba solo de conservar sino también de hacerlas comprensibles para el público:

si la escultura objeto de conservación, en fin, estuviera mutilada, al punto de impedir la conveniente estabilidad para revelar lo que significó en su estado íntegro, proporcionarla el auxilio material más adecuado, pues á ello obliga el tratarse, no de un objeto cualquiera, sino de una obra de arte que va á ser expuesta: primero, á la crítica del inteligente que ha de juzgar del medio empleado con entera libertad, y acaso con rigor, y segundo, á la observación del profano, á quien hay que presentar las cosas en la forma más clara posible y al que, en fin, se está en la obligación de enseñar, á veces, sin que de ello se dé cuenta⁴⁸.

En este discurso, Barrón hizo especial énfasis en cómo los grandes escultores, como Miguel Ángel, Benvenuto Cellini, Lorenzo Bernini y Augusto Brunelli, además de crear sus propias obras, también se dedicaron a la restauración de esculturas. Se mostró como un claro defensor de esos trabajos de restauración, trasladando su decepción por no haber sido valorados, sintiéndose, quizás, identificado con ellos, ya que durante gran parte de su vida se dedicó a estas labores, dejando al margen su faceta como escultor. Concluyó este discurso haciendo un alegato en favor de la restauración, poniendo de manifiesto la importancia de la tarea restauradora⁴⁹ y el apoyo que esta debería recibir desde las escuelas oficiales, proponiendo la creación de los estudios de conservador-restaurador. El discurso de Barrón fue contestado por el Duque de Tovar, quien lo consideró un enamorado de la antigüedad y planteó el dilema entre conservar o restaurar⁵⁰.

46 E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, págs. 16 y 17.

47 *Idem*.

48 *Ibidem*, pág. 10.

49 «Fue la restauración por unos ú otros modos, Señores Académicos, auxiliar poderosísimo que permitiera á nuestros mayores conservar el rico tesoro que nos legaron». E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, pág. 17.

50 «Conservar ó restaurar: este es el dilema; al artista, al arqueólogo, le basta, sin duda, con el ejemplar hallado, sea cual fuere el estado en que se encuentre; pero al público, al amante de la antigüedad, que goza en reconstituirla en todos sus detalles, placérale más gozar de su cabal belleza, y por ello hasta exige á veces la reconstitución de la obra, tal cual saliera de manos del artista». E. BARRÓN GONZÁLEZ, *Conservación*, pág. 30.

El veintitrés de noviembre de 1911 la muerte sorprendió a Barrón, cuando, saliendo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encaminaba sus pasos hacia el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Murió, cuando solamente contaba con cincuenta y tres años⁵¹, dejando sus proyectos inconclusos, tras haber consagrado «su vida al Arte y al trabajo por completo, pero que fue tan humilde y sencillo que quizá esta circunstancia fue un perjuicio para él»⁵².

51 Francisco ALCÁNTARA, «Muerte de un Académico. Eduardo Barrón», *El Imparcial*, Madrid 24 de noviembre de 1911, pág. 1; *La Correspondencia de España*, Madrid 25 de noviembre de 1911, pág. 3; *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 30 de noviembre de 1911, pág. 10 y F. OLMEDO Y RODRÍGUEZ, «Eduardo Barrón», págs. 148-154.

52 Palabras pronunciadas por el Académico y escultor Aniceto Marinas a la muerte de Barrón. RABASF. Juntas y Actas (s. XVIII-XX). Signs. 105/3; 106/3; 107/3; 108/3 y 109/3, págs. 342-343. Recogido erróneamente por E. BARRÓN CASANOVA, *Barrón*, pág. 160, quien las atribuye al Académico Sentenach.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE LLEIDA, 1875-1936. LECTURA SISTÉMICA DE UN ENTORNO PERIFÉRICO

ESTHER SOLÉ I MARTÍ

RESUMEN

Panorámica y análisis en clave sistema-campo de los espacios de formación artística existentes en la ciudad de Lleida entre 1875 y 1936, un territorio y una época tradicionalmente ignorados por la historiografía debido a la escasez de fuentes disponibles. Esta aproximación nos permite constatar la autonomización del campo artístico de la ciudad respecto al campo general de poder, así como la transición de la ciudad hacia un modelo donde el hecho artístico tiene lugar con relativa autosuficiencia.

PALABRAS CLAVE

Lleida, formación artística, periferia, sistema-campo.

ABSTRACT

Overview and analysis from a field-system point of view of Lleida's artistic education infrastructures between 1875 and 1936, a period usually ignored by historiography because of the lack of fonts. This approach allows us to state both that Lleida's artistic field has undergone a complete autonomisation process regarding the general power field and that the city has transitioned to a model where artistic activity happens in a quite self-sufficient way.

KEYWORDS

Lleida, art education, periphery, field-system.

Este artículo corresponde a un fragmento de nuestra tesis doctoral¹. Defendida en la Universidad de Lleida el diciembre de 2015, presentamos una panorámica artística del sector meridional de la provincia de Lleida entre 1875 y 1936, ofreciendo una lectura renovada gracias a la incorporación de metodologías propias de disciplinas con poca o ninguna relación con la historia del arte, como la teoría de los campos de poder (propia de la sociología) y la de los polisistemas (habitual en estudios de traducción). Con esta aproximación superamos un escenario tradicionalmente definido en base a oposiciones binarias sublimadas en la relación Lleida-Barcelona y en la dialéctica centro-periferia, y trazamos un panorama mucho más rico en matices. Aquí nos centraremos en la ciudad de Lleida, presentaremos la situación de uno de los sistemas que forman el polisistema artístico local –el relacionado con la formación artística– y efectuaremos una lectura del mismo desde el punto de vista que nos proporciona una combinación de la teoría de los campos de poder y la de los polisistemas.

En lo que a metodología se refiere, nos hemos fundamentado en la información extraída de la publicidad y las menciones localizadas en la prensa publicada en Lleida durante esta época, pues la disponibilidad de material de archivo sobre espacios formativos en materia artística es altamente escasa y de calidad muy irregular².

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LLEIDA, 1875-1936

El 10 de septiembre de 1857 se promulgó la Ley Moyano y se establecieron las bases del sistema educativo español contemporáneo³. Ésta definió las materias a impartir en cada fase educativa, entre las que efectivamente incorporaba el dibujo. Pese a tratarse de una normalización muy relevante no se desplegó una formación en la línea de las bellas artes en la educación primaria y secundaria, sino que la ley alude a un dibujo técnico y aplicado, dejando la vertiente artística de la disciplina en un plano secundario aunque sin ignorarla por completo. La ley estableció que el dibujo (lineal y de agrimensura) formaba parte de las clases de primera enseñanza superior de niños; mientras que las niñas aprendían dibujo aplicado a las «labores propias de su sexo»⁴. En segunda enseñanza también se impartía

1 Esther SOLÉ I MARTÍ, *L'art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936. Lectura sistèmica d'una perifèria*, Lleida: inédita, 2015. Además, este artículo entronca con el que presentamos en el CEHA de 2010, corregido y ampliado en nuestra tesis doctoral. Véase Esther SOLÉ I MARTÍ, «Mecanismos y escenarios de creación y difusión artística en la periferia: grupos de artistas y espacios expositivos en Lleida, 1875-1936», en *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del VI Congreso Español del CEHA*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, págs. 862-873.

2 Las fuentes primarias referentes a espacios formativos en materia artística en Lleida son casi inexistentes. No obstante, en el archivo del Institut de Estudis Ilerdencs (IEI) y en el Llegat Sol-Torres de la UdL se conservan varios ejemplares de las memorias anuales del Instituto, cuya consulta nos ha facilitado la reconstrucción de una parte muy significativa de la oferta formativa de dibujo en la ciudad.

3 «Ley de instrucción pública», *Gaceta de Madrid*, 1710 (1857), págs. 1-3.

4 *Ibidem*, título I, artículos 4 y 5.

dibujo, tanto en los estudios de primer periodo –sin especificar la disciplina– como en los de aplicación, en los que concreta que las clases debían ser de dibujo lineal y de figura⁵.

Estos preceptos aparentemente intrascendentes situaron la enseñanza del dibujo en un plano de obligatoriedad tanto en primaria como en secundaria. No obstante, esta condición no tuvo unos efectos claros a corto plazo, sino que debemos contextualizarla en un marco legislativo que aspiraba a desencadenar la modernización de la sociedad española. La aplicación de la Ley Moyano en Lleida comportó la proliferación de varios equipamientos, entre los que destaca el instituto de segunda enseñanza, un espacio que a lo largo de su historia convivió con otras infraestructuras educativas, claro indicio de la existencia de una demanda de formación artística suficientemente consistente como para posibilitar la coexistencia de varios lugares donde se proporcionaba, entre otras, clases de dibujo.

El Instituto de Segunda Enseñanza y la formalización de las clases de dibujo

Lleida ya disponía de instituto desde 1841⁶. Instalado en el antiguo convento del Roser, no incorporó el dibujo entre las materias ofrecidas hasta 1859. La Ley Moyano propició este cambio, pues permitía la creación de los estudios de aplicación, destinados a la tecnificación en áreas concretas. En el instituto de Lleida se optó por ofrecer estudios de aplicación en agricultura, topografía y dibujo, concedidos el diciembre de 1859, aunque la memoria del curso 1858-1859 revela que entonces ya se impartían clases de dibujo en un espacio habilitado en la antigua iglesia del convento. Mientras no se dispuso del visto bueno del Ministerio, estos estudios se sustentaban en el interés personal del gobernador civil de entonces, además de la Junta de Instrucción, la Diputación y la Paeria, que aportó 4000 reales para su funcionamiento. «Tan ilustradas y dignas corporaciones han comprendido que la enseñanza del dibujo perfecciona las artes y prepara [...] para adelantar en las ciencias naturales»⁷.

El curso 1859-1860 fue el primero en que el instituto dispuso de cátedra de dibujo. Ésta fue ocupada, después del preceptivo concurso⁸, por Manuel Corcelles, hijo del es-

5 *Ibidem*, título II, artículos 14 y 16.

6 El instituto de Lleida ha sido uno de los equipamientos educativos que ha recibido más interés por parte de los investigadores. Véase M. Pilar HERNÁNDEZ AGELET DE SARACÍBAR, «L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida: mig segle d'història educativa (1841-1901)», en Josep A. Conesa i Mor y M. Alba Trepal Ribé, eds., *Institut de Batxillerat 'Màrius Torres'. 150è aniversari (1842-1992)*, Lleida: Institut de Batxillerat Màrius Torres, 1993, págs. 31-47 y M. Pilar HERNÁNDEZ AGELET DE SARACÍBAR, «L'Institut Provincial de Segon Ensenyament de Lleida (1842-1901): directrius educatives», en J. A. Conesa i Mor y M. A. Trepal Ribé, Institut, págs. 49-67. La concesión del establecimiento de un instituto en Lleida se publicó en «Negociado núm. 10», *Gaceta de Madrid*, 2522 (1841), págs. 1-2.

7 Manuel LA-ROSA ASCASO, *Memoria sobre el estado del Instituto de Lérida*, Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1859, pág. 6.

8 Este proceso lo convocó el mismo instituto, y Corcelles no fue nombrado profesor sustituto por la autoridad educativa hasta el curso 1861-1862. Véase Manuel LA-ROSA ASCASO, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa catedrático de psicología, lógica y ética y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1861 á 1862*, Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1861, pág. 12.

cultor y constructor de retablos Manuel Corcelles Saurí y a su vez también escultor de obra religiosa. Durante este curso, Corcelles impartió dibujo de figura, lineal, de ornamento y topográfico, principalmente a partir de la copia de modelos: «la nueva cátedra de Dibujo se abre al público con 156 modelos de Julien y Tangis la mayor parte principios de figura [...], una porción de cabezas y de cuerpo entero; con doce Atlas completas para el dibujo lineal, diez y seis ejemplares para el de ornato y una colección de láminas [...] de D. Luis Mas para el dibujo topográfico»⁹.

Las clases tenían lugar cada tarde, y durante este curso hubo un total de 142 matriculados en las cuatro disciplinas (90 en dibujo lineal, 42 en figura, 9 en ornamento y 1 en topográfico). La cifra es destacable, pues sólo el alumnado de dibujo ya superaba la mitad de los inscritos al instituto¹⁰. De todos modos, cabe subrayar que la mayor parte de las matrículas siempre fueron de dibujo lineal: con el tiempo, las clases de dibujo de ornamento y de figura apenas sumaban una decena de alumnos por curso.

Al segundo curso de ofrecerse clases (1860-1861) hubo más de 150 matriculados en dibujo, hecho que requería el nombramiento de un profesor auxiliar. Éste fue Juan Mariscal Estruch, y parece que él y Corcelles impartieron dibujo lineal, de figura y de ornamento, dejando el dibujo topográfico vinculado a la asignatura de topografía¹¹. Además, los materiales a disposición de los alumnos –que seguían aprendiendo exclusivamente a partir de la copia de modelos– se ampliaron gracias a la incorporación de elementos tridimensionales¹².

Corcelles cubrió como interino una cátedra que permaneció vacante hasta el curso 1865-1866. Ese año se celebraron las oposiciones a dicha plaza y, al contrario de lo que podría imaginarse, Corcelles no se hizo con la cátedra y su rastro se pierde entre este curso y el de 1868-1869, cuando éste no es incluido en la relación de docentes del centro y la cátedra de dibujo pasa a manos de Federico Trias¹³.

Hasta ese momento, las matrículas de dibujo se mantuvieron elevadas (162 alumnos de un total de 322 estaban inscritos a alguna de las disciplinas de esta materia para el curso 1864-1865; para el curso siguiente fueron 143). Sin embargo, no se menciona que Corcelles dispusiera de un profesor ayudante, y cuando Trias era el titular hubo una cierta moderación en el número de matrículas. Ese curso se contaron 92 inscritos en todas las disciplinas de dibujo, entre los que destaca Jaume Morera, a su vez premiado en dibujo de figura¹⁴.

9 M. LA-ROSA ASCASO, *Memoria sobre el estado*, pág. 8. Estos materiales se ampliaron a lo largo del curso mediante la compra de modelos para abastecer a todos los matriculados. La entrada más importante de materiales fue la donación de 124 láminas por parte de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Véase M. LA ROSA-ASCASO, *Memoria leída por*, 1861, págs. 10-11.

10 Manuel LA-ROSA ASCASO, *Memoria leída por D. Manuel La-Rosa catedrático de psicología, lógica y ética y director del instituto de segunda enseñanza de Lérida en la solemne apertura del curso de 1860 á 1861*, Lleida: Establecimiento tipográfico de D. José Sol, 1860, pág. [23].

11 M. LA-ROSA ASCASO, *Memoria leída por*, 1861, pág. 12.

12 *Ibidem*, págs. 9-10.

13 Jaime NADAL, *Memoria sobre el estado del instituto y colegio de segunda enseñanza de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1869, pág. 11.

14 *Ibidem*, pág. 31.

Paralelamente a esta regularización del número de alumnos, parece observarse una caída de la calidad docente, propiciada por las restricciones económicas. En las memorias de los últimos cursos en los que Corcelles ejerció docencia no consta que se invirtiera en nuevos materiales ni en libros, y ya en la memoria del curso 1869-1870 son manifiestas las dificultades para sufragar la iluminación de las clases, que por aquel entonces sólo contaban con 47 alumnos¹⁵. Las fuentes no permiten inferir si Trias introdujo cambios metodológicos en sus clases, pero todo conduce a pensar que esencialmente se seguía trabajando a partir de la copia de modelos.

Trias abandonó la cátedra el febrero de 1876, y su sustituto desde el curso 1877-1878 hasta el 1884-1885 fue Juan Mariscal¹⁶. Los matriculados se mantenían alrededor de los sesenta –mientras que las cifras totales del centro seguían alrededor de las 200 y hasta 300 matrículas a mediados de la década de 1880–, y las memorias de los cursos reflejan un interés más bien escaso en lo que a dibujo se refiere¹⁷, pues la disciplina parecía cada vez más secundaria y auxiliar en tanto que formaba parte de los estudios de aplicación y sus opciones de mejora se veían a menudo afectadas por los retrasos en las aportaciones anuales del ayuntamiento de Lleida, precisamente destinadas al mantenimiento de la cátedra de dibujo¹⁸.

La dinámica experimentó una inflexión en 1884, cuando Miquel Fontanals Araujo fue nombrado catedrático interino de dibujo¹⁹. Fontanals era miembro del Tranquil Taller, y unas décadas más tarde sustituyó a Joaquín Xaudaró en la dirección del Museu Morera. Así pues, era una figura aparentemente mejor posicionada en el campo artístico leridano, y su entrada en el cuerpo docente del instituto refuerza su rol como una figura habilitada para controlar una parte sustancial del capital específico del campo artístico, la que venía definida por los espacios de formación.

15 *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1870, págs. 15, 18, 30. A partir de entonces, la dinámica de matriculación es irregular y nunca se supera el centenar de alumnos. En el curso 1871-1872 se cuentan 57 matriculados; mientras que en el siguiente fueron 77 y en el curso 1876-1877 fueron 55. Véase *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1872, págs. 14-15; Victoriano YOLDI ESCOBAR, *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol é Hijo, 1873, págs. 12-13 y *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1876, págs. 22-23.

16 *Memoria sobre el estado*, 1876, págs. 52-53. La confirmación que Trias abandonó la cátedra se publicó en *Memoria sobre el estado del instituto de 2ª enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Tipografía provincial de la Casa de Misericordia, 1886, pág. 7.

17 *Memoria sobre el estado del Instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta de José Sol Torrens, 1881, pág. 10.

18 *Memoria sobre el estado*, 1886, pág. 14. Las quejas sobre el incumplimiento del compromiso del Ayuntamiento de aportar 1000 pesetas anuales para mantener la cátedra de dibujo se repitieron en el discurso inaugural del curso 1891-1892, cuando se conoció que la Paeria no había abonado la subvención desde el curso 1887-1888. Al año siguiente, el instituto dejó de recibir tanto la ayuda del estado como la del ayuntamiento. Véase *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta y librería de José Plá, 1891, pág. 18 y *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta y Librería de José Plá, 1892, pág. 18.

19 *Memoria sobre el estado*, 1886, pág. 7.

Curso	Catedrático de dibujo	Auxiliar de dibujo	Matriculados d. topográfico	Matriculados d. lineal	Matriculados d. ornamento	Matriculados d. figura
1859-1860		–	1	90	9	42
1860-1861	Manuel Corcelles (interino)	Juan Mariscal	153			
1864-1865		–	20	139	–	13
1865-1866		–	14	112	1	16
1868-1869	Federico Trias (titular). Abandona cátedra el febrero de 1876	–	14	66	2	10
1869-1870		–	6	32	19	
1871-1872		–	5	44	–	8
1872-1873		–	8	55	0	14
1876-1877	Juan Mariscal (sustituto)	–	0	42	6	7
1878-1879		–	1	52	4	5
1879-1880		–	2	46	3	6
1882-1883		–	3	63	2	7
1883-1884		–	3	55	2	3
1884-1885		Miquel Fontanals Araujo (interino). Solo imparte dibujo lineal	Juan Mariscal. Imparte dibujo de ornamento y de figura	2	74	8
1885-1886		4		45	5	11
1886-1887		2		47	14	9
1887-1888		1		60	3	3
1888-1889	Antonio Gil Palacio (titular). Solo imparte dibujo lineal	Juan Mariscal. Imparte dibujo de ornamento y de figura	1	48	1	9
1889-1890			0	34	13	20
1890-1891			(no ofrecido)	76		
1891-1892			(no ofrecido)	81		

Fig. 1. Profesorado y alumnado de dibujo en el instituto de segunda enseñanza de Lleida. Fuente: memorias de curso leídas durante las sesiones inaugurales del curso siguiente. La práctica totalidad se encuentran en el Fons Sol-Torres, depositado en la biblioteca de la Universitat de Lleida (UdL).

La llegada de Fontanals se acompañó de una mejora tanto del espacio donde se impartían las clases de dibujo como del material docente, que no había sido objeto de ninguna operación de mantenimiento desde 1866²⁰. Sin embargo, parece que Fontanals no incor-

20 Esta actuación fue sufragada por una aportación de 1500 pesetas por parte de la Diputación. *Ibidem*, pág. 13.

poró cambios metodológicos sustanciales, como tampoco parece que el dibujo de ornamento y el de figura se revalorizaran respecto al lineal, que seguía acaparando la mayor parte de las matrículas.

Fontanals permaneció en la cátedra como interino hasta el curso 1887-1888²¹, pues al año siguiente le sustituyó Antonio Gil Palacio en obtener la plaza por oposición²². Éste impartió dibujo lineal con la asistencia de Mariscal, que a su turno siguió a cargo del dibujo de ornamento y del de figura²³. Sin embargo, desde el curso 1887-1888 los estudios de agrimensor y tasador de tierras habían cesado y el dibujo dejó de ser obligatorio. Inicialmente, este cambio no tuvo un efecto directo en las matrículas –estabilizadas alrededor de 70 alumnos– ni comportó el cese de las clases, ya que por primera vez en muchos años se renovó el material didáctico y se incorporaron 35 modelos de yeso, hecho que por otra parte sugiere pocos cambios a nivel de metodología²⁴.

Consolidación de la enseñanza formal de dibujo durante el siglo xx: el Instituto General y Técnico

El 1901, los institutos de segunda enseñanza pasaban a ser institutos generales y técnicos, y la educación que ofrecían fue objeto de una notable reformulación²⁵: la segunda enseñanza se transformaba en bachillerato y los institutos pasaban a ofrecer clases de magisterio, agricultura, industria, comercio, bellas artes y enseñanza nocturna para obreros. En Lleida sólo se ofreció bachillerato, magisterio, agricultura y formación nocturna para la clase obrera, y la mayor parte de los planes de estudios incluían el dibujo, hasta las clases nocturnas. Para satisfacer un previsible incremento de la demanda docente, la ley establecía que cada instituto debía tener un profesor titular de dibujo geométrico y artístico, además de dos auxiliares numerarios, que podían disponer de otros auxiliares no remunerados. Los auxiliares sustituían al titular en caso de ausencia y ejercían docencia en clases con más de 150 alumnos. Además, la ley dictaminaba que los sustitutos no se podían dedicar a la docencia privada, hecho que suponía una gran limitación de su actividad en institutos más bien modestos.

Este cambio supuso una intensificación de las clases de dibujo en el instituto, pero no comportó que se abriera la puerta a las bellas artes ya que lo que se impartía era una disciplina esencialmente técnica y –por lo que se desprende de las compras de caballetes y modelos tanto en papel como en yeso– basada en la copia. Durante los primeros cursos, las clases fueron responsabilidad de Antonio Gil Palacio, titular de la materia hasta su muerte el 26 de diciembre de 1903. Le asistían Juan Mariscal y Josep Plana Castillo, mencionado

21 Es posible que Fontanals aun ejerciera en el curso siguiente, pero no podemos confirmarlo porque no se conserva la memoria del curso 1888-1889.

22 *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta y Librería de José Pla Pagés, 1889, pág. 8.

23 *Memoria sobre el estado del instituto de segunda enseñanza de la provincia de Lérida*, Lleida: Imprenta y Librería de José Plá Pagés, 1890, págs. 48-49.

24 *Memoria sobre el estado*, 1891, pág. 17.

25 «Real Decreto», *Gaceta de Madrid*, 231 (1901), págs. 790-795.

como el auxiliar de las clases nocturnas de dibujo para obreros²⁶. Estas sesiones, diarias, gratuitas y de asistencia obligatoria para los inscritos, consistían en dos conferencias de una hora y en una sesión de una hora de dibujo, probablemente también basada en la copia de modelos. El número de inscritos en estas clases era elevado –107 el curso 1902-1903–, pero las cifras caían año tras año y desde la dirección del instituto se expresaba malestar ante la falta de compromiso de los alumnos, cada vez menos asiduos a las sesiones pese al interés que demuestran unos datos de matrícula nada desdeñables²⁷. Con los años, las clases nocturnas tan sólo consistían en clases de dibujo, y ya en el curso 1908-1909 no se ofreció docencia nocturna de ningún tipo. Así pues, la enseñanza del dibujo en el instituto se limitó al bachillerato y el magisterio, pues desde el curso 1904-1905 se habían suprimido los estudios de agricultura, y la clase se trasladó de la antigua iglesia del convento del Roser a la primera planta del claustro²⁸. Sin embargo, la sede del instituto estaba gravemente degradada²⁹, y las escasas operaciones de mantenimiento no impidieron que se tuviera que desalojar temporalmente el edificio para evitar su colapso³⁰. Las repetidas demandas de una nueva sede fueron ignoradas hasta la primavera de 1921³¹, cuando se ejecutó el proyecto de reforma del antiguo convento del Roser propuesta por Ignasi Villalonga³², una mejora que apenas alargó una década la vida del edificio³³.

Después de la muerte de Gil Palacio, el Vicenç Soriano ocupó la cátedra de dibujo entre el 1 de junio de 1904 hasta enero de 1915, cuando la permutó con la del instituto de Reus, entonces ocupada por Federico Reymundo³⁴. A su vez, éste se responsabilizó de las clases de dibujo del instituto –que desde el curso 1914-1915 era exclusivamente de bachillerato– hasta

-
- 26 Memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1900-1901. Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.
- 27 Memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1904-1905, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny. De hecho, en el curso 1907-1908 se llegó al máximo de inscritos en las clases nocturnas para obreros: se matricularon 144 personas, y durante el curso hubo 80 asistentes de media. Véase la memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1907-1908. Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.
- 28 En los cursos 1919-1920 y 1920-1921 el instituto volvió a ofrecer clases nocturnas de dibujo, pero éstas tenían lugar en la Pia Almoina, donde se ofrecieron clases de dibujo del natural y aplicado, impartidas en días alternos para 70 personas segregadas por género. Véase –, «Clases nocturnas gratuitas. Horario para el curso de 1920 a 1921», *Boletín del Instituto General y Técnico de Lérida* 1 (1920), pág. 36.
- 29 «El Instituto de Lérida en ruinas», *El País* 9720 (1912), pág. 1.
- 30 Memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1911-1912, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.
- 31 El febrero de 1918 se había anunciado la subasta del proyecto de reforma del instituto, pero quedó desierta por la inflación de precios paralela a la I Guerra Mundial. Véase la memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1917-1918, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.
- 32 Memoria del instituto general y técnico de Lleida, curso 1920-1921, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.
- 33 Carme TORRES GRAELL, «Les llars de l'institut», en Josep A. Conesa i Mor y M. Alba Trepal Ribé, eds., *Institut de Batxillerat Màrius Torres. 150è aniversari (1842-1992)*, Lleida: Institut de Batxillerat Màrius Torres, 1993, págs. 107-113.
- 34 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curso 1914-1915, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.

agosto de 1919, cuando decidió trasladarse a Soria³⁵. Pedro Borrás Monné, un ayudante gratuito de ciencias que desde el curso 1914-1915 ocupaba la plaza de sustituto de dibujo por la muerte de Plana Castillo –a su vez sustituto de Soriano desde el curso 1908-1909– cubrió interinamente la ausencia de Reymundo³⁶. Borrás Monné fue sustituto de dibujo hasta la incorporación de Juan Rodríguez de Dios como titular de la disciplina en el curso 1919-1920³⁷, que se responsabilizó de las clases de dibujo hasta que en el curso 1923-1924 –y hasta 1946– éstas pasaron a cargo de Justo Almela, su sustituto hasta ese momento³⁸.

Antes de continuar, debemos dedicar unas líneas a Ramon Borràs Vilaplana, auxiliar interino de Reymundo y Borrás Monné entre los cursos 1915-1916 y 1917-1918. Borràs Vilaplana nos resulta interesante tanto por su origen leridano como por el hecho de ser pintor y, como su padre, tallista y constructor de altares y retablos, hecho que lo convierte en el último heredero de la tradición iniciada por los Corcelles. Además, fue discípulo de Plana Castillo y se le sitúa en la órbita de los Heptantropos, pero a pesar de esta posición relativamente favorable dentro del campo artístico local, su influencia artística y cultural fue mucho más intensa fuera que dentro del antiguo convento del Roser.

Un repaso al profesorado titular de dibujo muestra que los responsables de la materia en el instituto tenían un perfil funcionarial, eran figuras dominantes del campo artístico y con poder sancionador del escaso trabajo que en éste ámbito pudiera realizarse desde el instituto, en tanto que su docencia se sustentaba mayoritariamente en la copia de modelos³⁹. Además, su condición de recién llegados a Lleida hacía que éstos tuvieran poca o ninguna relación con la ciudad hasta el momento de ocupar sus respectivas cátedras. Sin embargo, destacan los esfuerzos que éstos realizan para integrarse en la sociedad leridana, posicionarse mejor dentro del campo artístico local e incrementar así su capacidad de control del capital específico. Es el caso de Vicenç Soriano, quien junto a Plana Castillo –su sustituto desde el curso 1908-19109 hasta su muerte el 1915– y Miquel Fontanals –titular interino entre 1884 y 1888– formó parte de la junta de admisión e instalación de las obras de la exposición de artistas leridanos de 1912⁴⁰. Por su parte, Reymundo fue muy activo en

35 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curso 1918-1919, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.

36 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curso 1914-1915, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.

37 Memòria de l'institut general i tècnic de Lleida, curso 1919-1920, Servei d'Arxiu de l'IEI, Lligat Areny.

38 Rodríguez de Dios diseñó la cabecera de la revista *Lleida*, y ejerció el cargo hasta poco antes de su muerte, el septiembre de 1925. Véase «Notes de redacció», *Lleida* 16 (1925), págs. 152-154. Prácticamente no se dispone de datos sobre los años en Lleida de Justo Almela, de quien todavía se precisa un estudio en profundidad. Véase Joan Miquel ALMELA, «Personatges de Pego X: Justo Almela Company, un pintor amb la llum de Sorolla», *La Marina Plaza* s.n. (2014), pág. s.n.

39 Sin embargo, la revisión de los alumnos premiados en dibujo revela algunas figuras que tuvieron una carrera destacada en bellas artes o cultura, como Hermini Fornés (premio de dibujo con Gil Palacio), Joaquim Porqueres, Joan Bergós, Salvador Roca Lletjós, Manuel Cases Lamolla, Victoriano Muñoz o Julio Rosuero (todos premiados durante la docencia de Vicenç Soriano).

40 Esther SOLÉ I MARTÍ, «L'exposició de 1912 o un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà», en Museu d'Art Jaume Morera, ed., Lleida 1912. *Memòria d'una exposició d'art*, Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 2012, págs. 11-40, esp. pág. 23.

la prensa local, firmando críticas de arte en *El Duende* o, entre otras, diseñando la cabecera de *Lérida Gráfica*⁴¹. En lo que a Justo Almela se refiere, su larga trayectoria en la cátedra de dibujo del instituto lo convirtió en una figura muy apreciada y en maestro de muchos. Su condición de alumno de la academia de Sant Carles y de discípulo de Sorolla invitan a pensar que fue él quien introdujo una cierta renovación didáctica, un extremo que la falta de fuentes no permite confirmar.

Curso	Catedrático de dibujo	Auxiliar de dibujo	Matriculados dibujo (bachiller)	Matriculados dibujo (magisterio)	Matriculados dibujo (agricultura)	Matriculados dibujo nocturno (obreros)
1900-1901	Antonio Gil Palacio (titular, muere el 26 de diciembre de 1903); Vicenç Soriano se traslada a Lleida el 1 de junio de 1904	Juan Mariscal. José Plana Castillo	76			
1902-1903		—	296	25	7	107
1904-1905		—	52	10	no se ofrece	89
1905-1906		—	21	71		77
1906-1907		—	161	60	69	
1907-1908		Arturo Larrosa Melgosa	152	78	144	
1908-1909	Vicenç Soriano	José Plana Castillo (sustituto)	no se detallan		no se ofrece	no se ofrece
1909-1910			127	38		
1910-1911			117	68		
1911-1912			115	86		
1912-1913			121	53		
1913-1914			135	no se ofrece		

Sin embargo, parece que en el caso de Lleida, la prohibición de dedicarse a la enseñanza privada si se ejercía como sustituto en el instituto no se respetó por completo. No podemos confirmar que el profesorado sustituto de dibujo del instituto ejerciera sistemáticamente la enseñanza de la disciplina en otros espacios, pero se dispone de indicios que sugieren que la práctica era habitual y por lo menos consentida, pues estas ocupaciones alternativas del profesorado sustituto eran públicamente conocidas y hasta objeto de reclamo publicitario.

41 «Noticiero...», *El Duende*, 7 (1917), pág. 4.

Curso	Catedrático de dibujo	Auxiliar de dibujo	Matriculados dibujo (bachiller)
1914-1915	Federico Reymundo (llega por permuta de la cátedra de Reus con Soriano el 8 de enero de 1915; se traslada a Soria el 31 de agosto de 1919)	José Plana Castillo (sustituto; muere el 7 de julio de 1915). Pedro Borrás Monné (desde el 9 de julio de 1915)	157
1915-1916		Pedro Borrás Monné (sustituto). Ramon Borràs Vilaplana (ayudante interino)	166
1916-1917			179
1917-1918		Pedro Borrás Monné (sustituto). Ramon Borràs Vilaplana (ayudante interino). José Francino Gil (ayudante interino)	162
1918-1919			195
1919-1920	Pedro Borrás Monné (interino). Juan Rodríguez de Dios (titular)	Pedro Borrás Monné (sustituto). José Francino Gil (ayudante interino)	174
1920-1921	Juan Rodríguez de Dios	Justo Almela. José Francino Gil (ayudante interino). Manuel Sirvent Abadal (ayudante interino). Aurelia Tolosa (ayudante interino)	188
1921-1922		Justo Almela (auxiliar numerario)	186
1922-1923			195

Éste fue el caso de Plana Castillo, de quien se sabe que el 1902 era el profesor de dibujo de una academia situada en el tercer piso del número 37 de la calle Major, o que entre 1910 y 1913 formaba parte del cuerpo docente del Liceu Escolar⁴². A pesar de no constar explícitamente en la nómina de profesores del instituto de 1902, es muy posible que Plana Castillo combinara ambas ocupaciones, hecho que sí sucede en 1910 en tanto que éste aparece como profesor tanto del instituto como del Liceu Escolar⁴³. A mediados de la década siguiente, la situación parece repetirse con Aureli Vicén Vila, profesor de dibujo en el instituto y en las escuelas normales de maestros durante la cátedra de Justo Almela, quien

42 Véase la contraportada del número 128 del *Noticiero de Lérida* (1902) y –entre otras– la contraportada del número 25 del *Boletín del Liceo Escolar* (1910).

43 En varias fuentes secundarias se menciona que Plana Castillo regentaba una academia, donde habría formado a varios artistas leridanos, pero la documentación conservada no nos ha permitido comprobar estos datos.

además tenía un estudio en la calle Alcalde Costa, donde «ofrecía sus servicios»⁴⁴. Hasta el mismo Justo Almela regentó una academia hasta 1932, formando a futuros artistas leridanos como Antoni García Lamolla o Leandre Cristòfol⁴⁵. Prácticamente no se tienen datos sobre este espacio, instalado en su mismo domicilio, pero lo que resulta palmario es que éste combinó la docencia en el instituto con el ejercicio particular del maestrazgo en bellas artes. No obstante, cabe la posibilidad que Almela no estuviera directamente afectado por esta restricción en tanto que catedrático, pero la coexistencia de estas dos tipologías de espacios de formación dirigidos por una misma figura revela que pese a que en el instituto se hubiera consolidado la enseñanza de dibujo, la docencia quedaba limitada a la vertiente técnica de la disciplina, restringiendo las posibilidades de aprendizaje del dibujo artístico a los ámbitos de educación no formal y, por extensión, limitando el acceso a aquellos con interés y recursos suficientes.

Noticias de enseñanza de dibujo en otros espacios de educación formal

Pese a que el instituto concentraba la mayor parte de la oferta en educación secundaria de la ciudad, éste no era la única infraestructura educativa. A lo largo de esta época proliferaron varios espacios formativos, y pese a desconocer sus programas tenemos certeza documental que en algunos se impartían clases de dibujo⁴⁶.

El caso más antiguo es el colegio Sant Jaume, fundado a finales del siglo XIX y dirigido por Carmel y Lluís Izquierdo. La escuela estaba en el Peu del Romeu, en dos pisos sobre la capilla que articula la esquina entre las calles Major y Cavallers, y pese a que se desconoce qué formación se impartía, «en dit colégi funciona com una Academia de dibuix y de pintura dirigida per lo jove professor D. Lluís Izquierdo»⁴⁷. No se dispone de detalles sobre la metodología que empleaba Izquierdo, pero este pintor y dibujante pasó a la posteridad no solamente por haber impulsado y participado de la exposición de artistas leridanos de 1912, sino también por haber sido maestro de figuras como Lluís Botines, Joan Bergós, Julio Rosuero o Josep Biosca.

Ya hemos mencionado como el Liceu Escolar incorporaba el dibujo en sus programas educativos y que por un tiempo fue impartido por Plana Castillo. El planteamiento renovador de este venerable equipamiento, fundado el 1906, invita a pensar que las clases de dibujo podían ser distintas a las del instituto –donde Plana era el sustituto de Soriano–, pero no se dispone de datos para confirmarlo. Esta escuela convivió con, entre otros, el Ateneu Escolar, fundado alrededor de 1914 en el 22 de la calle Cavallers, lugar que también había sido sede provisional del Liceu Escolar. Poco más se conoce sobre este centro, pero las clases de dibujo iban a cargo de Juan Gausí Conde⁴⁸.

44 «De tot», *Lleida*, 21 (1926), pág. 36. Poco tiempo después, Vicén Vila trasladó su domicilio y también la escuela al número 20 de la calle de la Palma. Véase «Notícies», *Lleida* 29 (1926), págs. 145-146.

45 Jesús NAVARRO, *Antoni Garcia Lamolla. Biografia d'un pintor*, Lleida: Alfazeta, 2011, págs. 28-29.

46 Una panorámica fugaz del tejido educativo de estos años en Lleida se describe en Roberto Fernández, Manel Lladonosa y Maria José Vilalta, eds., *Història de Lleida*, Lleida, Pagès, 2003, vol. 8, págs. 192-199.

47 «Capella de Sant Jaume», *Lo Campanar de Lleyda*, 12 (1901), pág. 6.

48 «Ateneu Escolar. Hoja de profesores», *Hojas del Ateneo Escolar*, 1 (1914), págs. 12-13.

Finalmente, debemos mencionar la escuela de artes y oficios de la ciudad, un equipamiento del que se tienen noticias esparsas, distribuidas entre 1917 y 1930. Una memoria de enero de 1917 informa que con el visto bueno del Ayuntamiento y la Diputación se habían realizado los primeros pasos para instalar una escuela de artes y oficios en Lleida⁴⁹. La misma memoria informa que ya se había abierto la matrícula del curso preparatorio de acceso, que contó con una veintena de inscritos. No obstante, no se tienen más datos sobre ésta hasta enero de 1918, cuando arrancó el primer curso. La escuela estaba instalada provisionalmente en la escuela normal de maestros, y tres profesores impartían clase todas las tardes: uno parecía dedicado exclusivamente a este centro, y le acompañaban dos profesores del instituto, Borrás Vilaplana y Federico Reymundo⁵⁰. A pesar que la memoria del primer curso invitara al optimismo, esta escuela acabó siendo un lugar donde artesanos y obreros recibieron una formación reducida a «enseñanzas de Gramática y redacción de documentos [...] y de Aritmética y álgebra [...]»⁵¹. De todos modos, parece que el primer curso culminó satisfactoriamente⁵², y en el desarrollo de este proyecto tuvieron mucho que ver Hermini Fornés, entonces director del instituto, y «[...] al infatigable Catedrático del mismo D. Federico Reymundo que [...] ha conseguido llevar á efecto una labor que sólo se vislumbraba en lontananza»⁵³.

Parece que esta escuela no tuvo una incidencia destacable y rápidamente cayó en el olvido. Así, prácticamente una década más tarde, una publicación como *Vida Lleidatana* ignora por completo la existencia de un proyecto de escuela de artes y oficios en la ciudad para sumarse a la demanda pública a favor de la creación de un espacio educativo de este tipo⁵⁴. Sin embargo, la refundación de la escuela de artes y oficios de Lleida no fue ni algo inmediato ni un proyecto remarcable dentro del conjunto de la oferta formativa de la ciudad. Los pasos aparentemente definitivos se efectuaron el marzo de 1930 cuando un patronato que parecía liderar y supervisar la creación de la escuela publicó la convocatoria de plazas de profesorado para este equipamiento⁵⁵, donde era de esperar que el dibujo fuera uno de los puntales del programa. Sin embargo, se desconoce la fortuna de este lugar en tanto que los datos se extinguen en este punto y su rastro se pierde rápidamente hasta en el imaginario colectivo, en tanto que cuando se fundó la escuela de artes y oficios de Tàrrrega tres años más tarde, nada se comenta sobre la existencia de una supuesta escuela similar en Lleida.

49 Memoria para la dirección, 20 enero 1917, Arxiu Provincial de la Diputació de Lleida, inv. 6578, legajo 13.

50 «Inauguración de la Escuela de Artes y Oficios», *El Ideal*, s.n. (19 enero 1918), pág. 2.

51 *Ibidem*.

52 «Escola d'Arts i Oficis de Lleida», *El Ideal*, s.n., (11 julio 1918), pág. 1.

53 «Alfilerazos», *El Duende*, 50 (1918), pág. [3].

54 «Ciudadana», *Vida Lleidatana*, 34 (1927), pág. 249.

55 «Noticiari», *Vida Lleidatana*, 90 (1930), pág. 100.

Enseñanza de dibujo en espacios de educación no reglada

Se ha puesto de manifiesto que la configuración del sistema educativo de principios del siglo xx limitó la didáctica formal del dibujo artístico –y por extensión la de las bellas artes– a los institutos que ofrecían el programa educativo correspondiente –y a las academias de bellas artes en el caso de la educación superior–, de tal modo que cualquier propuesta alternativa de formación en esta materia caía necesariamente en un plano no reglado y privado. Dejando a un lado las situaciones de enseñanza-aprendizaje que tenían lugar en los talleres de los artistas y artesanos, a lo largo de esta época Lleida contó con varias academias que ofrecían formación en dibujo y otras técnicas artísticas, especialmente pintura.

El caso más antiguo del que se tiene constancia es la academia de Pablo Bausac, instalada el 1876 en el tercer piso de la Casa Boer, entre el 24 y el 29 de la plaza Sant Joan. El maestro probablemente fue Pablo Bausac⁵⁶, un pintor de ascendencia vasca nacido en Aranjuez el 1805 y formado en San Fernando, especialmente conocido por abrir, junto a Ruperto Zaldúa –su sobrino– el estudio fotográfico Bausac y Sobrino, el primero conocido en Vitoria, alrededor de 1857⁵⁷.

El compromiso de Bausac con el carlismo y el posterior fracaso del alzamiento de Vitoria habrían propiciado su ocultación hasta la tercera guerra carlista. Bausac no regresó a Vitoria hasta 1879, donde reabrió su academia de pintura y murió el 20 de junio de 1880⁵⁸. El vacío que su biografía presenta entre 1876 y 1879 invita a pensar que éste se trasladó a Lleida para esquivar la represión y llevar una vida discreta regentando una academia de dibujo.

Se dispone de muy pocos datos sobre esta academia. Sin embargo, resulta interesante como, a finales del siglo xix, un método de enseñanza que combinaba la copia de modelos y el trabajo del natural –que no al aire libre– resultaba tan atractivo en un lugar como Lleida: Bausac «posee un método especial de enseñanza, pues al tiempo que hace adquirir con la copia de originales la práctica material tan necesaria a los principiantes, educa a estos en repetidos ejercicios sobre el encerado para vencer la dificultad mayor del dibujo, que es la colocación de las figuras obedeciendo a conocimientos teóricos y prácticos pero si el uso de modelos»⁵⁹. Esta academia fue el primer caso de espacio formativo privado donde las clases de dibujo las impartía un artista profesional, que «ha venido a llenar un vacío que en Lérida se sentía»⁶⁰, hecho que lleva a pensar que la docencia en dibujo de ornamento y de figura del instituto no satisfacía la demanda existente, seguramente más a nivel cualitativo que de capacidad de absorción de alumnos potenciales, y que ambos

56 Ana María SÁINZ GIL, «Los artistas que nacieron y/o trabajaron en el País Vasco durante el siglo xix a través de la obra de Marian Ossirio y Bernard», *Galería biográfica de artistas españoles del siglo xix* y propuestas para nuevas investigaciones que lleven a completar el panorama de los artistas vascos del xix», *Kobie (Serie Bellas Artes)*, VIII (1991), págs. 43-72, esp. pág. 60.

57 José M. URIARTE ASTARLOA, «Bausac y Sobrino fotógrafos. Primer gabinete fotográfico de Vitoria-Gasteiz desde 1857», *Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz*, 63 (2006), pág. 36.

58 *Ibidem*, pág. 36.

59 «-», *Revista de Lérida*, 85 (1876), pág. 327.

60 *Ibidem*.

centros pugnar por el control de esta sección tan concreta del capital específico del campo artístico leridano.

La vida de esta academia fue muy corta, y cabe esperar poco más de 25 años para volver a tener constancia documental de la existencia de un espacio privado donde se ofrecieran clases de dibujo. Se trata de la academia de Carles Mostany Rebés, en el 1º 1ª del número 8 de los Porxos de Dalt. No se tiene la certeza que fuera una academia, ya que la publicidad –exclusivamente en *Lo Gat del Famades*– anuncia «llisons de pintura y dibuix. Especialitat en pastels y acuarelas»⁶¹. Curiosamente, las clases eran impartidas por Mr. Ynatsom, pseudónimo que Carles Mostany usaba para firmar sus ilustraciones. El uso de este nombre, así como el de Camot o CA, no responde a patrones claros, pero probablemente Mostany los usaba para diferenciar su actividad de ilustrador humorístico y satírico de la de pintor de caballete y de decorados de teatro, siendo ésta su principal ocupación, la que lo llevó a Barcelona alrededor de 1919 para trabajar en el taller de de Salvador Alarma.

Como en la academia de Bausac, se desconoce quienes fueron los alumnos de Mostany, pero este espacio es interesante porque es el primero en ofrecer clases de dibujo y pintura combinadas con salidas al campo para pintar del natural. A nivel local, la propuesta de Mostany era absolutamente rompedora dentro de la didáctica de estas disciplinas, y sitúa al pintor leridano en el terreno de los pioneros del trabajo pictórico al aire libre en la ciudad. La falta de datos impide valorar la fortuna de esta empresa, pero su escasa presencia en la prensa no es un buen augurio. De hecho, los anuncios de las lecciones de Ynatsom en *Lo Gat del Famades* son sustituidos por la oferta inversa: clases a domicilio de dibujo lineal, topográfico, de paisaje, figura y ornamento, esta vez impartidas por un maestro anónimo, domiciliado en el tercer piso del 26 de la calle de la Palma⁶².

No es hasta prácticamente una década más tarde que se tienen noticias de otro lugar donde se ofrecían clases de dibujo. Se trata de la academia de Joaquín Xaudaró, quien entre 1916 y 1920 se instaló en Lleida y desarrolló un activismo destacable, encargándose por un tiempo de la dirección del Museu Morera y regentando una «academia estudio» en el primer piso del 41 de la calle Major⁶³. No se dispone de otros datos más allá de la certeza que unos de los discípulos más aventajados fueron dos mujeres: Pepita Sagañoles, muy conocida por los retratos de arquetipos populares pero que también destacó por su obra cercana a los estilemas modernistas, y Antònia Mir, autora de numerosas pinturas de flores pero también una paisajista notable que, a su vez –el 1929– también fundó una academia de dibujo y pintura, llamada «Arts»⁶⁴.

La revisión de la prensa ha revelado que durante un tiempo, la academia Xaudaró convivió con la academia Sirvent, situada en el segundo piso del 98 de la calle Major. A diferencia de la de Xaudaró, ésta ofrecía clases tanto de dibujo artístico como técnico. Además, como en el caso de Mostany, la posibilidad de realizar salidas al aire libre es usada como

61 Véase por ejemplo el pliego de publicidad de *Lo Gat del Famades*, 7 (1905).

62 Véase por ejemplo el pliego de publicidad de *Lo Gat del Famades*, 17 (1906).

63 Véase el anuncio de la contraportada de *Renovación*, 33 (1916).

64 «Noticiari», *Vida Lleidatana*, 66 (1929), pág. 108. Lamentablemente, no se dispone de más datos que el nombre de la academia.

reclamo publicitario, un valor que se añadía a las clases de paisaje, perspectiva y trabajo de figura a partir de modelos vivos⁶⁵.

En los años veinte, los establecimientos privados que ofrecían clases de dibujo artístico pasaron a concentrarse en la rambla de Ferran. Fue aquí, en los números 20, 21 y 36, donde se han localizado tres emplazamientos donde se ofrecían clases de dibujo, que pese a estar relativamente cerca entre sí probablemente no fueron contemporáneos.

El primero es el establecimiento regentado por «Vodfa», un pseudónimo completamente opaco, de quien no tenemos ni la sospecha sobre quién podría tratarse. Este maestro se publicitaba el 1923 ofreciendo «enseñanza de dibujo para ambos sexos: Lineal y Lavado, Figura, Adorno, Paisaje, Pintura, Topográfico y levantamiento de Planos» en el principal derecha del número 20 de la rambla de Ferran⁶⁶. Unos metros al este y cuatro años más tarde, en el 1º 2ª del número 21 de la misma calle se documenta una academia preparatoria, donde el teniente de infantería Francisco Gómez era el encargado de las clases de dibujo⁶⁷. Este lugar fue contemporáneo de la academia Martínez, situada en el número 36 del mismo vial. F. Oltra era el profesor de dibujo y pintura⁶⁸, una figura que nos resulta tan desconocida como «Vodfa» y Francisco Gómez.

Finalmente, el último espacio de educación no formal donde se ha documentado que se realizaban clases de dibujo en esta época nos traslada hasta 1934. Se trata de la academia Fortuny, situada en el segundo piso del 15 de la calle Sant Antoni. Como en los casos anteriores, solamente tenemos la noticia de la existencia de esta academia, que ofrecía «enseñanza de dibujo en todas sus variedades», sin hacer mención al dibujo artístico e inclinándose aparentemente hacia una formación más técnica, en tanto que era un establecimiento dedicado a la «preparación para Arquitectos, Ingenieros, Aparejadores, etc. – Clases para todos los oficios de construcción y mecánicos. Clases especiales para señoritas»⁶⁹.

LECTURA SISTÉMICA

El repaso realizado pone de manifiesto una diversidad en Lleida que es inexistente en el resto de la provincia. Esta situación está claramente relacionada con su capitalidad y el mayor dinamismo que se le supone a todos los niveles, también el vinculado a una mayor inquietud por la práctica artística, que facilita el establecimiento de estructuras que favorecen su aprendizaje, siendo éste un elemento esencial para la buena salud del polisistema artístico leridano.

La oferta formativa en materia artística local es liderada por el instituto, un equipamiento legitimado por el poder estatal y a su vez legitimador de los contenidos transmitidos al alumnado. Su funcionamiento se basa en un cuerpo docente funcional, un colec-

65 «Academia Sirvent», *La Razón*, 23 (1918), pág. 3.

66 «Clases de dibujo por 'Vodfa'», *El País*, s.n. (1 noviembre 1923), pág. 5.

67 Véase el anuncio en la portada del *Diario de Lérida* del 22 de diciembre de 1927.

68 *Ibidem*, pág. 4.

69 Véase el anuncio en *El Correo* del 25 de abril de 1934, pág. 3.

tivo que con el tiempo –especialmente a partir de 1901– devino esencialmente formado por recién llegados a la ciudad cuya capacidad legitimadora y sancionadora del trabajo formativo era reconocida a pies juntillas por sus receptores potenciales. El profesorado de dibujo del instituto disfrutaba por defecto de una posición dominante dentro del campo artístico leridano, pero su condición ajena a la realidad local debía compensarse. Así pues, algunos profesores desplegaron una cierta estrategia de toma de posiciones dentro del campo de poder local en vista a consolidar su condición de agentes dominantes y su control del capital específico del campo artístico. De este modo vemos –entre otros– cómo varios catedráticos y auxiliares de dibujo forman parte de la junta de admisión e instalación de obra de la exposición de artistas leridanos de 1912, cómo algunos hasta participan activamente aportando obra o cómo uno de los primeros directores del Museu Morera había formado parte del cuerpo docente del instituto.

Esta penetración de agentes foráneos a la dinámica artística y cultural de la ciudad no tenía por qué ser algo perverso, sino que la incorporación de figuras ajenas es un mecanismo valioso, que permite dinamizar los repertorios disponibles y el sistema artístico local. Esta agitación no fue tan intensa dentro de los muros del instituto en tanto que los programas formativos en las vertientes artísticas del dibujo tuvieron poca acogida, pero sí que se puede interpretar la actividad de parte del cuerpo docente del instituto en otros espacios formativos –y hasta en academias privadas, como Justo Almela– como un mecanismo que facilitó la entrada de nuevos repertorios artísticos, evitando así la petrificación de los discursos existentes.

Ya hemos sugerido que a pesar que el instituto era el lugar donde se ofrecía formación legitimada –reglada– en tipologías de dibujo tanto técnicas como artísticas, su éxito se concentraba en el dibujo lineal. Así pues, desde el instituto no se controlaba de un modo completamente satisfactorio una parte esencial del capital específico del campo artístico leridano y se dejaba una brecha abierta a la proliferación de otros espacios formativos, que deben calificarse como no reglados en tanto que quedaban fuera de los planes de estudios vigentes. Debe remarcarse que no se trata de una proliferación ingente, sino que el número de espacios formativos fruto de la iniciativa privada que ofrecían clases de dibujo se mantiene relativamente estable a lo largo del tiempo, con uno o dos equipamientos documentados funcionando paralelamente al instituto. La principal diferencia recae en el profesorado, que en el caso de las academias principalmente se trataba de figuras de extracción local que completaban su ocupación principal con la docencia de dibujo y pintura. Esta actividad, en tanto que privada y no sujeta a ninguna regulación, sitúa las academias privadas en un plano marginal dentro del campo artístico leridano, con una capacidad legitimadora de la actividad realizada muy débil pero con un control del capital específico del campo relativamente bueno, que se ve reforzado por la situación ventajosa de sus maestros en tanto que figuras consolidadas dentro del ecosistema local. Además –y éste es el elemento diferencial entre ambas propuestas– el instituto parece aferrado a una formación altamente conservadora, basada en la copia de modelos; mientras que la innovación metodológica tiene lugar en estos espacios aparentemente secundarios, los únicos que ofrecen –aunque no sistemáticamente– clases de dibujo y pintura al aire libre.

Así pues, la creciente autonomización del campo artístico de Lleida a principios del siglo xx está directamente relacionada con la consolidación de la enseñanza de disciplinas de este ámbito, que tiene lugar tanto en escenarios formales como no formales. Esta

diversidad de opciones revela la existencia de una demanda consistente, lógicamente propiciada por una mayor densidad de población pero también por una mayor madurez de otro de los factores esenciales para la autonomización y la buena salud del campo artístico: el mercado. Visto en conjunto, todo mantiene una cierta alineación con el contexto relativamente favorable en que se encontraba la ciudad alrededor de 1900, el cual también se hizo visible en el incremento de la densidad de uno de los sistemas esenciales del campo artístico leridano. El panorama descrito en este artículo refuerza nuestra hipótesis, de tal modo que este sector del polisistema artístico de Lleida es –aunque incipiente– mucho más robusto de lo que se sospechaba.

CONCLUSIONES

Los datos y la interpretación de los indicadores nos permiten considerar con pocas reservas que el campo artístico de Lleida entre 1875 y 1936 se encontraba en una situación de plena autonomía y diferenciación del campo general de poder, aunque ambos eran muy próximos entre sí y en ocasiones se superponían. Del mismo modo, hemos detectado que proliferan las estructuras y las dinámicas necesarias para propiciar que el circuito de formación, creación y legitimación de la práctica artística pueda llevarse a cabo en este mismo territorio de un modo relativamente autosuficiente.

La revisión del sistema formativo revela un panorama complejo, propio de una capital de provincia. Se ha detectado una oferta sustancial de enseñanza de dibujo y hasta de pintura procedente tanto de la iniciativa pública como privada, que pretendía atender a una demanda firme y constante. Sin embargo, la oferta formativa se presenta dividida, y la proliferación de escuelas privadas se explica en parte por el hecho que la oferta pública –muy dirigida al dibujo técnico– no satisfacía la demanda existente, más interesada en el dibujo artístico. Así pues, se presenta un universo fragmentado pero variado, que evidencia la existencia de varios agentes –cada vez más adscritos al ámbito artístico y cultural– en pugna por el control de sectores muy específicos de la formación en dibujo. No obstante, la relativa poca complejidad del sistema formativo en materia artística evidencia que el entramado sobre el que descansaba el hecho artístico de Lleida era incipiente, pero suficiente como para revelar la existencia de un campo artístico diferenciado del campo general de poder a pesar que esta situación conlleve de un modo inherente una limitación del acceso a la disciplina. Además, el periodo 1875-1936 supone un punto de inflexión en el desarrollo artístico de Lleida, precisamente porque se pasa de una dinámica donde la participación de elementos de referencia y legitimación externa era imprescindible a una situación donde éstos eran incorporados a un panorama mayoritariamente originado desde el territorio, ayudando a configurar un sistema-campo que encaja como un elemento más dentro del gran polisistema artístico catalán.

MUJERES Y FORMACIÓN ARTÍSTICA OFICIAL EN BARCELONA (1876-1900). DE LA ESCUELA DE NIÑAS Y ADULTAS A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES¹

CRISTINA RODRÍGUEZ SAMANIEGO Y NATÀLIA ESQUINAS GIMÉNEZ
Universitat de Barcelona

RESUMEN

La presente propuesta pretende abordar cuestiones relativas a la naturaleza y a la evolución de la formación artística oficial para mujeres en la ciudad de Barcelona, a finales del siglo XIX. Para ello, se analiza el origen y desarrollo de la Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas, puesta en funcionamiento el curso 1882-1883, y la entrada de la mujer en las otras enseñanzas de la Escuela Oficial de Bellas Artes de la ciudad. Los datos sobre los que se construye esta comunicación proceden de dos proyectos de investigación financiados (JCI-2010-06550 y HAR2013-43715-P).

PALABRAS CLAVE

Formación artística, mujer, siglo XIX, Barcelona.

1 Esta comunicación ha contado con el apoyo del grupo de investigación GRACMON, de la Universitat de Barcelona, y se inscribe en el marco de su proyecto financiado «Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona a Iberoamérica» (MICINN HAR2013-43715-P). Algunos de los datos que aquí se aportan proceden de la investigación postdoctoral «Escultores de la Academia de Bellas Artes de Barcelona (1849-1900): dinámicas, docencia e internacionalización» (MINECO JCI-2010-06550). Queremos agradecer a las Sras. Begoña Forteza y Victoria Durá, del Archivo y Museo-respectivamente- de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, su inestimable colaboración en la recopilación de la documentación para este trabajo.

ABSTRACT

This paper discusses the nature and evolution of women's official artistic education in Barcelona, at the end of the nineteenth century. The School of Drawing for Girls and Female Adults (starting in 1882-1883) is taken into consideration, as is the irruption of women in other official stances of the Barcelona School of Fine Arts. The data being gathered and analysed here comes from publicly-funded research projects (JCI-2010-06550 y HAR2013-43715-P).

KEYWORDS

Artistic education, women in art, nineteenth century, Barcelona.

La Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas de Barcelona empezó a fraguarse en 1876, siendo ya una realidad en octubre de 1881, cuando empezaron a impartirse clases en ella. Fruto de la iniciativa de la Academia Provincial de Bellas Artes de la ciudad y la Diputación de Barcelona, la Escuela fue un organismo esencial en la educación artística de la mujer en el siglo XIX. Sin embargo, se trata de un tema prácticamente inédito, que ha permanecido sin explorar hasta la actualidad². Este olvido sorprende por varias razones. En primer lugar, porque se trata del primer paso hacia la formación pública de la mujer en el campo de las bellas artes. Años antes de poder matricularse en la Escuela de Bellas Artes, la de Niñas y Adultas permitía el acceso a la profesionalización de las mujeres artistas por la vía oficial. Inicialmente, el centro formaba operarias de industrias artísticas aunque, en la práctica, terminó canalizando otros anhelos, ya que una parte de las alumnas acabó desempeñando carreras que hoy denominaríamos «artísticas». El olvido sorprende también porque algunas de las primeras mujeres artistas conocidas en la historia de la ciudad ejercieron su docencia en ella. Ni su filiación con el centro, ni las influencias recibidas y ejercidas por ellas han sido suficientemente estudiadas hasta el momento.

La comunicación que aquí proponemos busca aportar datos en torno a la historia de la Escuela, así como las artistas que en ella se formaron y/o desempeñaron sus labores pedagógicas, con el objetivo de poder abordar la significación de la primera escuela artística oficial para mujeres de la ciudad y su relación con la presencia femenina posterior en la Escuela de Bellas Artes. En última instancia, esta comunicación pretende contribuir a la comprensión del panorama de la formación artística en un momento de especial relevancia en este ámbito, como lo es el de la transición entre el siglo XIX y el XX, y en especial al de la formación artística de la mujer³.

2 Apuntaremos al breve repaso que se hace de la escuela en el blog de Victoria SEGUI: <https://seguicollar.wordpress.com/tag/educacion/>, y a la mención a ésta en la tesis doctoral de María OJUEL SOLSONA *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.

3 La bibliografía en el campo de la formación artística de las mujeres en la Península crece constantemente, aunque en lo tocante al ámbito de Barcelona hay pocas contribuciones. Destacaremos aquí,

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE BARCELONA Y LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN BARCELONA (1850-1900)

La Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas fue uno de los distintos centros formativos que acogió bajo su tutela la Academia de Bellas Artes de Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX. Para entender su surgimiento y, en especial, para poder contextualizar correctamente la aparición de esta Escuela, nos remitiremos en primer lugar a la historia de la Academia y su relación con la formación artística en la ciudad. Esto se hace necesario porque, pese a su importancia y a la frecuencia con la que se hace referencia a la Academia y a las enseñanzas que de ella dependían, la información publicada de la que disponemos es, a menudo, confusa e inexacta. Aprovecharemos para presentarla revisada y de forma sintética, para poder valorar mejor la función ejercida en su seno por la Escuela de Niñas.

Para ello, debemos remontarnos a 1850, cuando la Escuela Oficial de Bellas Artes, que había puesto en funcionamiento la Real Junta de Comercio de Barcelona en 1775 (con el nombre original de Escuela de Dibujo), pasó a estar bajo el control de la recién creada Academia Provincial de Bellas Artes de la ciudad, en virtud de la Real Orden de 31 de octubre de 1849. La historia de la Junta y la de su escuela han sido ya tratadas por algunas fuentes⁴. Todas ellas coinciden en subrayar el enfoque eminentemente industrial que tuvieron las enseñanzas de la escuela en sus inicios y en cómo, poco a poco, el centro fue dejando de lado su carácter primigenio de formador exclusivo de trabajadores para la industria. De esta manera, daba cabida a la vez a personas que ansiaban ganarse la vida como artistas, en la acepción actual del término. Así, se reestructuraron y ampliaron las enseñanzas dependientes de la Junta, añadiéndose a las de Dibujo las de Nobles Artes, a fin de encauzar correctamente las vocaciones tanto «artesanas» como «artísticas» de los alumnos que a ellas concurrían. Con la entrada en juego de la Academia, se mantuvo esta

por distintos motivos, algunas referencias, en modo alguno exhaustivas. Empezamos por la aportación pioneras de Estrella DE DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid: Cátedra, 1987. Cabe destacar también *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, ed. Consuelo FLECHA GARCÍA, Marina NÚÑEZ GIL, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla - Fundación El Monte, 2001. Otras obras específicas sobre la mujer y la formación artística oficial son las siguientes: Theresa Ann SMITH, «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *La Mujer en el arte español*, actas de las VIII Jornadas del Arte, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, 26-29 de noviembre de 1996, 1997, págs. 279-288; Elena LÓPEZ PALOMARES, «Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: 1768-1849», en *Asparkia*, n.º 5, Universitat Jaume I de Castelló, 1995; Isabel TEJEDA, «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en *Congreso Arte e identidades culturales*, Oviedo, 1998; Matilde TORRES LÓPEZ, *La mujer en la docencia y en la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2007. Al centrarnos en el contexto específico de la Barcelona de finales de siglo XIX, puede ser de interés la consulta de Isabel COLL, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001.

4 Un tema ya tratado por diversas fuentes. Véase César MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona: Escuela de Artes y Oficios artísticos de Barcelona, 1951; Manuel RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. 1775-1808*, Barcelona: Biblioteca de Cataluña. Unidad Gráfica, 1999; i Frederic MARÈS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.

separación entre las enseñanzas de Artes y oficios (también conocidas como «de Aplicación»), y las «Superiores» de Pintura, Escultura y Gravado. Estas últimas incluyeron los estudios de Arquitectura hasta 1876. Finalmente, en virtud del Real Decreto del 4 de enero de 1900, la Escuela dejó de depender de la Academia⁵, hecho que sin lugar a dudas favoreció el declive posterior de ésta, que quedó limitada a órgano consultivo, con cada vez menos fuerza y trascendencia⁶. Después de dicha separación, la Escuela siguió funcionando como Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, hasta 1940, cuando se separaron definitivamente las enseñanzas técnicas de las artísticas. Las actuales Escuela de Llotja y la Facultad de Bellas Artes de Barcelona son las herederas de dichos centros.

Se trata de un período complejo y confuso, por los constantes cambios de nomenclatura, que atañen a cuestiones tan fundamentales como el mismo nombre de la Escuela Oficial (que irá variando con los años), o a las enseñanzas que allí se imparten. También se producen variaciones en los programas de estudios y materias dictadas⁷. A todo ello debemos sumarle el hecho que la Diputación de Barcelona, en momentos concretos, pasase a tener el control de algunas asignaturas y enseñanzas, y a financiarlas parcial o totalmente.

Resulta evidente que, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, la importancia estratégica de la Academia en el contexto artístico de la ciudad y de su área de influencia fue muy alta. Por un lado, era un órgano consultivo en temas artísticos, y de gran relevancia. Por el otro, velaba por el buen funcionamiento de las enseñanzas que controlaba y tomaba parte en las decisiones relativas a su funcionamiento, relaciones externas e internas, profesorado y alumnado. La formación que se impartía en la Escuela era la única oficial y pública en su ámbito y, aunque existieron centros alternativos, éstos no pudieron compararse a ella ni por volumen de estudiantes ni por trayectoria⁸. Precisamente, su éxito propició la apertura, en torno a 1880, de las Escuelas de Dibujo de Distrito y la de Niñas y Adultas.

Tanto las Escuelas de Dibujo de Distrito como la de Niñas y Adultas surgieron como iniciativas de los miembros de la Academia, corriendo su establecimiento y financiación a

5 Véase Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de la Reorganización que cumpliendo el reglamento eleva al Ilmo. Sr. Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Pérez*, Barcelona: Henrich y Cia, 1903.

6 Véase la cronología interactiva *Cronologia Llotja. Esdeveniments clau de la història de l'Escola i l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*. En línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/crono-llotja/> (consultado 15 de mayo, 2016).

7 Para más datos sobre la estructura de la Escuela durante este periodo, sus materias y los docentes, véase la visualización interactiva *Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)*. En línea <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/> (consultado 15 de mayo, 2016), Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «Un nuevo recurso digital para el estudio de las Bellas Artes. Visualización interactiva de los profesores y las asignaturas de la Escuela de Bellas Artes en Barcelona (1850-1900)», *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 29, n° 1, 2017, págs. 181-192.

Véase también la Cronología interactiva de la Academia y la Escuela, *Cronollogia* En línea <http://www.ub.edu/gracmon/docs/crono-llotja/> (consultado 15 de mayo, 2016).

8 Antes de la proliferación de academias privadas que se produjo hacia 1900 y que ha sido ya estudiada, entre otros, por Francesc Fontbona en *La Crisis del Modernismo Artístico* (Barcelona: Curial, 1975, págs. 47 y siguientes), en 1881 se fundó el Real Círculo Artístico, una alternativa interesante a los estudios oficiales, que tomaría fuerza hacia 1900.

cargo de la Diputación Provincial. Pese a ponerse en funcionamiento aproximadamente en la misma época, se trata de proyectos de carácter distinto. Mientras que con las Escuelas de Distrito se buscaba «[...] facilitar la concurrencia de alumnos á las enseñanzas de dibujo y de dar desahogo á las clases de la Casa Lonja [...]»⁹, el establecimiento de la de Niñas perseguía objetivos que no se limitan a aspectos prácticos, sino que se antojan mucho más profundos y modernos, reflejando un interés real por la situación de la mujer, como veremos enseguida. Todas ellas, empero, se centraron exclusivamente en el aprendizaje del Dibujo, tanto el artístico como el aplicado¹⁰. Barcelona contó con tres escuelas de distrito en el siglo XIX. La Primera, que arrancó con el curso 1880-1881, se encontraba en el actual Raval¹¹. La Segunda, se puso en funcionamiento el curso 1882-1883, en el barrio conocido como Born¹². Finalmente, en octubre de 1886 se iniciaron las clases en la Tercera, sita en Hostafrancs¹³.

CREACIÓN DE LA ESCUELA DE DIBUJO PARA NIÑAS Y ADULTAS

Antecedentes

Los orígenes de la Escuela de Niñas se remontan a 1876, cuando Pau Milà i Fontanals (Vilafraanca del Penedès, 1810 - Barcelona, 1883) elevó una petición a la Academia con motivo de su Junta General, para que ésta trasladase a la Diputación Provincial la necesidad de establecer un centro formativo para mujeres, como los que existían en otras ciudades de España. Recordemos que la Escuela de Niñas de la Academia de San Fernando había sido promovida mucho tiempo antes, habiéndose aprobado su proyecto ya en 1816¹⁴.

De gran interés son los motivos con los que Milà justifica la necesidad de esta escuela:

Acuerdo que constituiría un acto meritorio y de grande trascendencia, puesto que dichas Escuelas formarían maestras de Dibujo que tanto falta hace, particularmente para la enseñanza domestica; aleccionarian á algunas jovenes para dedicarse á trabajos encomendados ahora á solo hombres; darian los necesarios conocimientos y practicas artisticas para poder luchar con los extranjeros

9 Junta general del 13 de enero de 1878, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, En línea: http://www.racba.org/es/docs/actes_1872-1885.pdf, págs. 148-153.

10 Para más detalles de las asignaturas y docentes de estas Escuelas, véase el ya citado documento en línea *Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)*.

11 Primero, en la calle Dr. Dou, 17. A partir de 1890-1891, se trasladó a la calle del Carme, 31. Véase Ms. 227.2 y Caja 239. Archivo RACBASJ (Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).

12 Calle Mercaders, 33. Véase Caja 230. Archivo RACBASJ.

13 Avenida Consell de Cent, 37. Véase Caja 235 y 306. Archivo RACBASJ.

14 Según indica Esperanza NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 199, p. 179 nota 61.

en ciertas industrias indumentarias; y finalmente contribuirían al desenvolvimiento y difusión de aficiones estéticas que tan útiles son en los tiempos de positivismo que estamos atravesando¹⁵.

Tal como la planteaba Milà, la Escuela permitiría formar profesionalmente a mujeres, no sólo para ocuparse de las labores propias de su género –por usar un modismo de la época–, sino también para el desempeño de actividades tradicionalmente masculinas. Además, podrían contribuir al progreso económico compitiendo con los extranjeros en la industria textil (patrones para motivos, bordados, etc.), y al cultural, contribuyendo a la difusión y propagación de las artes, en un contexto que Milà, como paradigma del Romanticismo nazareno, rechazaba profundamente. En definitiva, unos objetivos progresistas que llaman la atención en el contexto de la Barcelona de 1876.

Como era habitual en la Academia para los menesteres de este tipo, se nombró una Comisión integrada por académicos de las distintas disciplinas artísticas, encargada de estudiar la viabilidad de la Escuela y hacer un informe definitivo para elevarlo a la Diputación, luego de su aprobación en Junta. En origen, la integraron Milà, Claudi Lorenzale (Barcelona, 1815 o 1816-1889), Josep de Manjarrés (Barcelona, 1816-1880), Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899), Joan Torras i Guardiola (Sant Andreu del Palomar, 1827-Barcelona, 1910) y Elies Rogent (Barcelona, 1821-1897). Esta misma comisión se encargaría a posteriori de las decisiones relativas al funcionamiento del centro. Tras la muerte de Manjarrés, su cargo lo ocupó Agapit Vallmitjana i Barbany (1832-1905).

Resultaría de sumo interés poder comparar el proyecto de la escuela con otros y conocer las instituciones que le sirvieron de referente. Sin embargo, esta no será una tarea fácil. Todo apunta a que la Comisión se planteó en principio tener en cuenta los establecimientos de este tipo que se habían establecido en el extranjero, particularmente en Alemania e Inglaterra¹⁶. Sin embargo, desgraciadamente, no hemos podido encontrar información sobre los detalles relativos a qué aspectos y de qué instituciones en concreto querían usar como modelo. Sea como fuere, ya en 1878 se abandonaba este propósito, por considerarse que, para empezar, debía primarse una aproximación localista y singularizada en la configuración de los estudios:

La Comisión opina, y juzga que con su parecer concordará, el de la Academia, que una enseñanza de aquella clase debe estar ajustada a las necesidades y a los hábitos de la localidad, por cuyo motivo prescripciones razonadas, excelentes en París, Madrid, Cádiz *etcétera*, pueden acaso ser perjudiciales en Barcelona ó siquiera motivo de estorbo al mayor aprovechamiento de las alumnas. Estas advertencias solo se obtienen con seguridad por medio de la observación repetida de los resultados que arroja cada curso¹⁷.

A lo largo de 1878 se consensuaron con la Diputación los detalles relativos a la creación y organización de la escuela¹⁸. En la práctica, la Academia se encargó de supervisar el pro-

15 Junta general del 30 diciembre 1876, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 117-119. Hemos optado por respetar la sintaxis del texto de referencia.

16 Libro de actas, sesiones de 5 de marzo de 1877 y 18 de marzo de 1877, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 124-128.

17 Sesión de 27 de octubre de 1878, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 168-172.

18 Sesiones de 13 de enero de 1878 y 28 de abril de 1878, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 148-153 y 158-162.

fesorado de la escuela, el programa de las asignaturas y los premios, quedando a cargo de la Diputación las tareas de gestión y de financiación; el mismo sistema que regía en otras enseñanzas libres de la Escuela Oficial.

Vacarisas y García Ortiz, profesores

Joan Vacarisas (o Vacarissas) i Elias y Francisca García Ortiz fueron los dos primeros docentes de la Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas. Fueron nombrados oficialmente en mayo de 1881, con carácter interino¹⁹. Apenas disponemos de datos biográficos de ellos. Desgraciadamente, no hemos podido localizar la documentación que aportaron para sus oposiciones docentes, donde tuvo que figurar sus partidas de bautismo, datos relativos a la formación artística, etc.

De García Ortiz no conocemos casi nada, más que su defunción se produjo después de 1913. Sí sabemos que Vacarisas murió en su residencia veraniega de Collbató, cerca de Montserrat, el verano de 1911. En una necrológica en su memoria, se hacía constar que éste «Consagró su vida al profesorado. De carácter modestísimo, afable, cumplidor de sus deberes en grado sumo, gozaba del general respeto. Fue discípulo del pintor decorador Mirabent, y se había distinguido en dibujar originales para ser interpretados por labores femeninas»²⁰. Más allá de los calificativos ciertamente tópicos con los que se alude a Vacarisas, de esta breve mención retenemos dos datos de interés. Por un lado, el hecho que fuera discípulo de Josep Mirabent i Gatell (Barcelona, 1831-1899). Mirabent fue uno de los profesores con más trayectoria en la Escuela oficial, impartiendo distintas asignaturas de Dibujo en Arte y Oficios entre 1855 y 1899, consagrándose en su última etapa al dictado de Tejidos, blondas y pintura decorativa. Por el otro, el hecho que destacara precisamente en la elaboración de patrones propios para labores femeninas, un campo en el que destacó durante el Modernisme²¹.

En el momento de su nombramiento como profesor de la Escuela de Niñas, Vacarisas ya trabajaba para la Escuela oficial. Inició su compromiso profesional con ésta en 1880, cuando se estrenó como docente de Dibujo general en la Primera Escuela de Distrito, cargo que posteriormente compaginaría con el que estaba por llegar. Fue uno de los ocho candidatos que se presentaron a las oposiciones para proveer de profesor principal a la Escuela de Niñas²². Pese a que en ningún lugar del escrito con los requisitos para presentarse al concurso se especifica que la plaza de Profesor es únicamente accesible a los varones, sí se feminiza la de Ayudante, que se publicita como de «Ayudanta», y se dirige a

19 Véase Caja 230, Archivo RACBASJ.

20 «Necrología», *La Vanguardia*, 10 de agosto de 1911, p. 10.

21 Véase la mención que se hace a Vacarisas en el artículo de Sílvia CARBONELL BASTÉ y Eulàlia MORRAL, «Catalan textile design in the modernista period. illustrators and the schools of drawing», *Datalèxtil*, n.º. 31, noviembre de 2014, pág. 57. En línea: <http://www.cdmt.es/wp-content/uploads/documents/dtt/DTT31.pdf>.

22 Alexandre Casas Galí, Josep Curtils i Aragones, Llorenç Jacerias i Coletas, Antoni Castelucho i Vauvel, Gil Facerías i Marimon, Ramon Tarragó i Anglada, Emili Casals i Camps y Isidre Reventos i Amiguet. Véase sesión de 3 de abril de 1881, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 240-241.

«Señoras», no «Señoritas»²³. A este cargo, concursaron, además de García, Catalina Coca i Millá y Ramona Banquells (o Blanquells) i Viguer²⁴.

Tanto Vacarisas como García ganaron sus plazas por unanimidad. Se les pedía que acreditaran conocimientos de «Elementos de Geometria. Dibujo de figura y de Adorno; Dibujo aplicado á trabajos y labores propios de la mujer; Conocimiento del Colorido y en especial de los procedimientos al temple y á la aguada. Nociones de Estetica é Historia de las Bellas Artes», aunque en el caso de la Ayudanta éstos podían ser, simplemente, «[...] analogos á los antes expresados, sí bien con menor extensión y de modo que fuesen bastantes para el desempeño de su destino»²⁵.

No debemos olvidar, como tampoco lo hacía la Comisión evaluadora en su informe a la Junta de la Academia, las limitaciones en lo tocante al acceso a la formación oficial de las mujeres en ese momento; limitaciones que por otra parte, fundamentaron la creación de una escuela como la que aquí nos ocupa. Precisamente, ello condicionó el desarrollo del concurso de mujeres. Al parecer, tan solo García pudo acreditar poseer algún tipo de formación oficial, mientras una de las dos otras candidatas (suponemos que Coca), no pudo documentar ningún tipo de currículo educativo:

Respecto a la clasificación de los meritos y condiciones que concurren en las tres señoras que solicitan la plaza de Ayudanta, ya desde su primera inspección de sus expedientes hubo de presentarse mas ardua la tarea de la Comisión censora. Evidentes son á toda luz las dificultades que en el día han de ofrecerse á la mujer para justificar con un rigorismo legal los estudios á que se hayan dedicado en lo relativo á las enseñanzas á que el programa se refiere. Así es que una de ellas se ha visto precisada á producir su instancia indocumentada, fiando solo á su dicho propio y á trabajos graficos con que las ha acompañado la apreciación de sus merecimientos; y que solo otra ha podido presentar algun certificado procedente de establecimientos oficiales, entre otros que no tenían este carácter²⁶.

Vacarisas y García cobraban el mismo sueldo de la Diputación Provincial por sus cargos en esta escuela, un haber anual de 1.500 pesetas. En Agosto de 1889 fue nombrada Auxiliar interina del centro Emilia Coranty (o Corantí) i Lluria²⁷ (Barcelona, 1862-1944), con un sueldo de 1.000 pesetas. Sobre Coranty, la bibliografía es más extensa. Coranty fue una de las primeras mujeres que aparecen matriculadas en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, ya en el curso de 1885-1886, como veremos más adelante. En 1888 se casó con

23 Sesión de 16 gener 1881, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 235-237.

24 Parece ser que Ramona habría concurrido a exposiciones artísticas en Barcelona conanterioridad a esta fecha. Véase Francesc FONTBONA i Jordi Àngel CARBONELL, «Les arts plàstiques» en *Història de la Cultura Catalana. Naturalisme, Positivisme i catalanisme 1860-1890*. Vol. V, Barcelona: Edicions 62, 1994. Pág.244; Francesc FONTBONA, «Art i dona a l'època romàntica», en *La dona i el Romanticisme. Cicle de conferències*. Barcelona: Museo Frederic Marès, 1996. (Col. Quaderns del Museu Frederic Marès. Estudis: 1) Pág. 41. Extraído de M^a Isabel GASCÓN UCEDA, «Josefa Texidor. Del reconocimiento al olvido». Actas del VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31 de octubre de 2014, pág. 15. En línea http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vi_congreso_mujeres/comunicaciones/maria_isabe_lgascon_ucedapdf.

25 Sesión de 16 de enero de 1881, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 235-237.

26 Sesión de 8 de mayo de 1881, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 242-244.

27 Véase Ms. 11.4.2.8, Arxiu RACBASJ.

el pintor y conservador del Museo de Bellas Artes de Barcelona, Francesc Guasch Homs (Valls, 1861 - Barcelona, 1923), a quien había conocido en Roma. Su proyección artística la llevó a participar, en 1893, en la exposición de Chicago, en un pabellón dedicado a mujeres artistas. Después de su muerte, en 1944, con su legado se creó la Fundación Guasch-Corant. Con el mismo nombre se creó el premio que sigue otorgándose, anualmente, para becar a artistas jóvenes procedentes de la Facultad de Bellas Artes.

Las clases en la Escuela

Las clases se iniciaron el 12 de febrero de 1883, correspondiendo al curso académico 1882-1883. Pese a que no se han conservado las listas de matrículas de los primeros años del centro, sí sabemos que se preveía un máximo de cien estudiantes, y que aunque la inscripción se planteó como gratuita al principio, en breve la cuota acabó siendo tan alta como la de las enseñanzas libres, y mucho más elevada que la de Artes y Oficios²⁸. Han llegado hasta nuestros días las listas a partir del curso 1894-1895. Podemos apreciar que, ya entonces, la asistencia era mayor, oscilando el total de alumnas en el último lustro del siglo entre las 115 (1898-1899) y las 155 (1896-1897).

Después de muchas deliberaciones –las cuales retrasaron la apertura de la escuela–, se optó por emplazar las clases en el local designado para la Segunda Escuela de Distrito, en los bajos del número 33 de la calle Mercaders, un edificio hoy desaparecido. Allí, compartían espacio muchos estudiantes, hecho que posteriormente propició el ya mencionado traslado de sede, al número 31 de la calle del Carme. En un principio, se había barajado la posibilidad que la escuela se situara en el mismo lugar que la Escuela especial de Corte, dependiente de la Diputación, que llevaba la modista Carmen Ruiz y Alá aunque, finalmente, ésta última se instaló junto a la Escuela Normal de Maestras de la ciudad. Pese a que en esta decisión seguramente también jugaron factores de orden práctico, no por ello debemos dejar de tener en cuenta la significación y consecuencias de una distribución tal. Colocar la Escuela de Niñas junto a la de Distrito implica considerarlas a ambas a un nivel profesional semejante. Si la hubieran colocado junto a la de Corte, se habría generado un núcleo formativo femenino, exclusivamente.

Durante los primeros años, las clases eran diurnas, a diferencia de lo que sucedía en las Escuelas de Distrito, por considerarse «mas propias sus horas para las personas que en ellas han de recibir la instrucción artística»²⁹. Más adelante, probablemente coincidiendo con el traslado a la nueva sede, también se ofrecían por la noche, de 19 a 21h, un horario destinado exclusivamente a las mujeres obreras.

28 Por ejemplo, el curso 1891-1892, costaba 10 pesetas, mientras que la de Artes y Oficios ascendía a 5, y la de los estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado, subían a 25 pesetas. Véase Ms. 11.4.1.12.1.1, RACBASJ. Más tarde, el curso 1899-1900, la de Niñas costaba 12.10 pesetas, timbres incluidos. Artes y oficios era prácticamente gratuita, costaba 0.10 pesetas. Sin embargo, para la Escuela de Niñas se contaba con 30 plazas para pobres de solemnidad, mientras que en los estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado, éstas eran 24 (aquí, los costes de matrícula ascendían a 45.10 pesetas). Véase *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1899, pág. 3.

29 Sesión de 13 de enero de 1878, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 148-153.

En octubre de 1883, se oficializó el programa de estudios de la escuela, ultimado por la Comisión de académicos (Rigalt, Lorenzale, Rogent, Vicens, Miquel i Badia) junto a Joan Vacarisas. Las enseñanzas impartidas concurrían en dos vías distintas, una más general y básica denominada «Estudios generales», y otra más específica, «Estudios especiales de Aplicación». El programa de ambas estaba dividido en secciones de nivel distinto, de menor a mayor dificultad, siendo cada una de estas secciones meritoria de una mención. Para los Estudios generales, el primer nivel era el de Geometría (a acreditar por examen o certificado de la Escuela oficial); seguido de la de Copia de estampa, con dibujo de formas en contorno, claroscuro y tres dibujos de ornato en color; para finalmente llegar a la tercer nivel, en el que se hacía énfasis en el dibujo de vegetación en color, también ante copia de estampa. El ejercicio final de estos estudios consistía en la confección de un adorno en claroscuro y color, copia de relieve; más un dibujo de flores, copia del natural.

De este programa se deduce como las alumnas de los Estudios generales trabajaban básicamente el dibujo copia del antiguo y del natural, sin acceder a la composición. La composición era patrimonio exclusivo de las que cursaban los Estudios especiales, en los que cabían especialidades como tejidos, bordados, blondas, estampados, cerámica y «demás labores propias de la mujer»³⁰. Aquí, se aprendía a dibujar fragmentos de objetos de estas disciplinas, a trabajarlos en color después, y se obtenía el diploma final en un examen en el que las alumnas debían «ejecutar una composición de conjunto bastante para dar a conocer su suficiencia en la especialidad de que solicite ser aprobada»³¹.

A diferencia de lo que sucedía en los Estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado, no era obligatorio para aprobar el curso haber obtenido mención en los distintos niveles de cada Estudio en un orden determinado, ni tan siquiera disponer de todas las menciones propuestas en el programa.

La mujer en la Escuela Oficial de Bellas Artes

En realidad, las enseñanzas de los Estudios especiales de la Escuela de Niñas coincidían con especialidades que podían cursarse en la Escuela oficial, en su sección de Artes y oficios y que se ofrecían después de la reforma del centro, en 1872-1873, las de Cerámica y metalistería impartida primero por Jaume Serra i Gibert (Vilassar de Dalt, Maresme, 1834-Barcelona, 1877), y la ya mencionada Tejidos, blondas y Pintura decorativa, a cargo de Josep Mirabent, de quien Vacarisas fue discípulo. Suponemos, pues, una filiación con estas materias y con la filosofía con la que se impartían. Sin embargo, las mujeres no se matricularon en estas enseñanzas de la Escuela oficial hasta algunos años más tarde de la puesta en funcionamiento de la Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas.

El primer curso en el que aparecen mujeres matriculadas en la Escuela oficial es el 1885-1886. Este extremo ha sido publicado ya³², y comprobado por las autoras. Se trata de Emília Coranty, quien luego devendría Ayudante en la Escuela de Niñas, y Francisca Sans

30 Véase Ms. 283.2.1.1, Archivo RACBASJ.

31 Véase Ms. 283.2.1.1, Archivo RACBASJ.

32 Núria RIUS VERNET, *Dels fons a la superfície: obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona: Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2008, pág. 24.

i Benet, de Montbrió en Tarragona³³. Eran las dos únicas mujeres de la Escuela de Artes y oficios, de 496 alumnos. Aunque en ese año específico los libros de matrículas que se han conservado no indican qué asignaturas cursaban los alumnos, sí encontramos estos datos en los años sucesivos. Coranty prosiguió sus estudios en 1886-1887, pero no Sans. Coranty consta como la estudiante número 3 de la clase de Tejidos y blondas, así como el número 50 de la asignatura de Pintura Decorativa, ambas dictadas por Mirabent. Ese año, fue la única mujer de un total de 360 estudiantes³⁴. Es más que probable que en 1885-1886 también hubiese estudiado dichas materias. En junio de 1885 a Coranty le fue otorgada la primera bolsa de estudios disfrutada por una mujer en el centro. En los años sucesivos, el número de alumnas de la escuela de Artes y Oficios no varió de forma substancial, y siguió siendo omnipresente la presencia masculina. Invariablemente, las mujeres eran muy pocas en el total de matriculados y se inscribían sobre todo a Pintura decorativa³⁵.

Seguir la irrupción de la mujer en los Estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado es tarea harto más complicada, en especial debido a las lagunas existentes en la documentación de archivo. Con anterioridad al curso 1884-1885, no consta ninguna mujer matriculada, y a partir del año académico 1885-1886 hasta el 1893-1894, inclusive, no se ha conservado documentación alguna relativa a las matrículas. En ese momento, la presencia de las mujeres ya estaba consolidada, mucho más que en Artes y oficios. Lamentablemente, las limitaciones en la documentación de archivo no nos permiten conocer exactamente a qué asignaturas concurrían. En ese último lustro del siglo XIX, las cifras oscilan entre las siete y las doce mujeres por curso, de totales que van de los 110 a los 152 alumnos³⁶. Todo parece indicar que la mayoría de las mujeres, si no todas ellas, estudiaban únicamente Artes Decorativas, una asignatura libre a cargo de la Diputación Provincial, creada en 1892-1893 e impartida por Josep Pascó i Mensa (Sant Feliu de Llobregat, 1855 - Barcelona, 1910). Tampoco se ha conservado el Programa de esta materia, y es de lamentar, porque cabe la posibilidad que esta asignatura fuera creada expresamente para canalizar los anhelos de las mujeres que deseaban acceder a la educación reglada que proponía la Escuela, y hacerlo ya no desde la Escuela de Niñas, sino desde el mismo sitio en el que se formaban los hombres. Entendemos que los conceptos de decoro y pudicia del momento dificultaron que las alumnas pudieran cursar materias como Anatomía y Dibujo del Natural, obligatorias en la educación de pintores, escultores y grabadores concurrentes a los Estudios Superiores. Aunque está todavía por demostrar, quizá la asignatura de Artes Decorativas hizo posible lo imposible.

33 Libro de matrículas de la Escuela Oficial de Bellas Artes. Curso 1885-1886, págs. 13 y 42, respectivamente. Archivo RACBASJ.

34 Libro de matrículas de la Escuela Oficial de Bellas Artes. Curso 1886-1887, pág. 13. Archivo RACBASJ.

35 Algunos datos: En el curso 1887-1888, tres mujeres de un total de 536 alumnos (Concepción Busquets, Elgivia Kirchner y Ramona Quintas); en 1888-1890, una mujer de un total de 518 (Andrea Prieto); en 1895-1896, una mujer de 296 matriculados (Asistencia Calmet). Véase los Libros de matrículas respectivos. Archivo RACBASJ.

36 En 1894-1895, 7 mujeres de un total de 152 alumnos. 10 de 116 en 1896-1897. 12 de 128 en 1895-1896. 11 de 113 en 1897-1898 Véase las «Relacion nominal de los alumnos matriculados en las Escuelas Superiores de Pintura Escultura y Grabado de la escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico...» [que corresponda]. Archivo RACBASJ.

Como se ha publicado ya, las primeras mujeres inscritas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid –que podemos considerar equivalente de la Superior de Barcelona– lo hicieron con motivo del curso 1878-1879³⁷.

EPÍLOGO

La Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas vio truncada su singladura en 1900, cuando las enseñanzas que allí se impartían pasaron a ser plenamente libres³⁸, y se trasladaron al local de la Primera división de la Escuela de Artes y oficios y Bellas Artes, en la calle Aribau, números 5 y 7. Con el título de Dibujo y Pintura aplicados a las labores de la mujer, siguieron teniendo al frente a Francisca García y a Emilia Coranty, acompañadas por Josep Maria Tamburini (1856-1932), docente de ideas avanzadas y uno de los responsables de la introducción del Simbolismo en la pintura catalana de finales del siglo XIX. En la misma sede de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, se impartían asignaturas de Dibujo artístico y Modelado y vaciado, integrando las Enseñanzas generales. Artes Decorativas desapareció también con la reestructuración de 1900.

El proyecto de la Escuela de Niñas fue único e interesantísimo. Supone la incorporación de la mujer a la formación artística reglada en la ciudad y, como hemos visto, se buscó que el sistema de funcionamiento y los objetivos marcados fueran los más adecuados al caso específico de las alumnas barcelonesas, renunciando –al menos, en teoría– a basarse en ejemplos ya existentes. A lo largo de esta comunicación, hemos insistido en algunos aspectos de sus ideales de partida e historia que a nuestro parecer son modernos, y que nos ayudan a presentar esta iniciativa como singular. Evidentemente, el rol de Pau Milà i Fontanals en la construcción de un centro avanzado resulta innegable. Sus planteamientos pueden llegar a sorprender en el contexto del momento por su falta de paternalismo. Recordemos cómo justificaba la necesidad de la Escuela de Niñas atendiendo a que ésta daría salida profesional a mujeres que no solo podrían ser maestras de arte en el ámbito privado, sino que además y sobre todo podrían dedicarse a trabajos tradicionalmente ejercidos solo por hombres y competir internacionalmente en el campo de la industria textil, además de contribuir a la mejora social a través de la cultura.

Milà y la Comisión tenían previsto que la Escuela de Niñas estuviera en disposición de acoger, periódicamente, conferencias sobre arte para complementar las enseñanzas impartidas:

Se refiere al establecimiento de conferencias ó lecciones orales, quincenales ó semanales, sobre principios generales del Arte y su historia, aplicacion del mismo á la Industria con ejemplos sacados de las obras de diversas épocas *etcétera etcétera*. Es tan obvia la utilidad que podrian traer semejantes esplicaciones, á las que se podria dar carácter publico admitiendo á las alumnas matriculadas y á señoras oyentes, que la Comisión se cree dispensada de ocuparse en demostrarla³⁹.

37 Beatriz Fernández Ruiz, https://www.ucm.es/historia_ucm_facultad_bellas_artes

38 Véase F. MARÈS, *Dos siglos*, pág. 238-239; y *Anuario de la Universidad de Barcelona, Cursos de 1910 a 1913*, pág. XXXVI.

39 Sesión de 13 de enero de 1878, en *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana...*, págs. 148-153.

No hemos podido comprobar si estas actividades acabaron teniendo lugar. Su aspiración no se aleja de la que caracterizaba las distintas asociaciones caritativas para obreros que aparecieron en la Barcelona de finales del siglo XIX. Aunque la extensión y el alcance de la presente comunicación no nos lo permitan, resultaría interesante comparar la Escuela de Dibujo para Niñas y Adultas con otras de la ciudad, como la que puso en funcionamiento la Casa de Caritat, también sin tratar en la actualidad.

En 1885, la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, en su sede central de la Llotja, fue testigo de cómo Emília Coranty y Francisca Sans fueron las primeras mujeres en matricularse allí, concretamente en Artes y Oficios. Aunque desconocemos la fecha exacta de la irrupción de la mujer en los estudios Superiores, tuvo que ser, como muy pronto, el mismo año académico. Pese a que, a priori, la Escuela de Dibujo para Niñas y Obreras tuviese una orientación eminentemente obrera y, por lo tanto, menos artística profesionalmente hablando, algunos aspectos abordados en esta comunicación nos obligan a matizar esta asunción. En primer lugar, los propios objetivos del centro, presentados por Milà, y recordados brevemente en este apartado, entre los que se dibuja la figura de la mujer educada como transmisora de cultura. Pero tampoco pueden pasarnos por alto aspectos más prosaicos, como el importe de la matrícula, diez veces superior al de Artes y oficios; o el hecho que las clases nocturnas –más apropiadas para los horarios de las mujeres obreras– no aparecieran hasta más adelante. Probablemente, se convirtió en una alternativa interesante a las clases particulares o en talleres, a la que pronto se añadiría la posibilidad de estudiar en Llotja. Al consultar las matrículas de la Escuela de Niñas descubrimos como muchas de las alumnas se formaban en el centro durante largos periodos de tiempo, característica que se observa en muchos varones matriculados en la Escuela oficial, pero que no se daba de manera coetánea con las que estudiaban en los estudios Superiores y, muy especialmente, en Artes y oficios, donde el abandono femenino a finales del siglo XIX es endémico y puede que esconda razones desagradables. Entre tantas otras, en la Escuela de Niñas se formó la hija de Vacarissas, Joaquim Vacarissas i Vila, quien tiempo después ejercería de profesora de la renovada Escuela de Artes y oficios.

¡QUIERO SER FOTÓGRAFA!

LA FORMACIÓN DE LAS MUJERES FOTÓGRAFAS EN ALEMANIA DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR¹

MERCEDES VALDIVIESO

Universitat de Lleida

RESUMEN

El objetivo de esta comunicación es analizar las causas (transformaciones socioeconómicas, tecnológicas, culturales, etc.) que provocaron la proliferación de mujeres fotógrafas en la Alemania de entreguerras, así como el papel que desempeñaron los centros de formación, especialmente la «Escuela de Fotografía del *Lette-Verein*» en Berlín y la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich, las dos únicas instituciones en Alemania que ofrecían –en aquel entonces– una enseñanza reglada para que las mujeres pudiesen aprender el oficio de fotógrafa.

PALABRAS CLAVES

Fotografía, mujeres fotógrafas, escuelas de fotografía, *Lette-Verein*, República de Weimar.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the causes (socio-economic, technological, cultural transformations, etc.) which led to the proliferation of women photographers in Germany during the period between the two wars, as well as the role played by educational institutions, especially the School of Photography of the *Lette-Verein* in Berlin and the School and Experimental Centre for Photography in Munich, the only two institutions in Germany

1 La presente investigación se ha realizado en el marco de una investigación más amplia financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad que lleva por título *La gestión espacial de la conflictividad social. La ordenación urbana de los espacios colectivos y las morfologías arquitectónicas* (CSO2015-64643-R).

which –at that time– offered official courses of study to women who wished to train as professional photographers.

KEYWORDS

Photography, women photographers, photography schools, Lette-Verein, Weimar Republic.

Hace algo más de veinte años, en 1994, una exposición evidenció la existencia de un gran número de mujeres fotógrafas durante la época de entreguerras en Alemania. Fue organizada por el Museo Folkwang de Essen y, al año siguiente, se pudo ver también en Barcelona². Se mostraron obras de Gisèle Freund, Florence Henri, Germaine Krull, Marianne Breslauer, Ellen Auerbach, Grete Stern, Lucia Moholy y un largo etcétera, hasta sumar un total de 54 autoras. En aquel entonces, algunas de ellas, nacidas en la primera década del siglo veinte, todavía vivían e incluso pudieron asistir a la inauguración.

Tras esta exposición pionera, se les han dedicado muestras y estudios individuales a muchas de ellas³. Por ejemplo, la *sucursal* del *Centre Pompidou* en Málaga dedicó el mismo año de su inauguración, en 2015, una exposición al tema, lo que avala la idea de que la presencia de mujeres en la fotografía ha despertado un gran interés⁴.

Sus trayectorias reflejan los diferentes caminos para aprender fotografía: de forma autodidacta, a través de un aprendizaje en un estudio fotográfico o de cursos en una escuela de arte, o por medio de una enseñanza reglada de formación profesional en centros como la «Escuela de fotografía del *Lette-Verein*» en Berlín o la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich⁵. También podemos constatar, a través de sus biografías, que la mayoría vieron truncadas sus carreras, en gran arte, por la llegada del Nacionalsozialismo. Muchas de ellas, de procedencia judía, tuvieron que exiliarse y no pudieron con-

2 Ute ESKILDSEN, ed., *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen: Museum Folkwang, 1994; Ute ESKILDSEN, ed.: *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona: Fundació «La Caixa», 1995. Lamentablemente no se tradujeron para el catálogo de la exposición en Barcelona todos los artículos de la publicación que acompañó la muestra en Essen.

3 Un gran mérito corresponde al *Das verborgene Museum* (El museo oculto) en Berlín, dedicado a recuperar la obra de mujeres artistas. Desde su creación, en 1986, viene organizando regularmente exposiciones sobre mujeres fotógrafas; vid. lista de exposiciones en <<http://www.dasverborgennemuseum.de/>> (30/05/16).

4 Julie JONES, Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, eds., *Son modernas son fotógrafas*, Barcelona: Turner, 2015. De las 14 fotógrafas que se presentaron 4 son alemanas (ca. 30 %).

5 En Breslau también existió entre 1891 y 1905 una institución dedicada a la formación de mujeres fotógrafas, promovida por el *Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts* (Asociación para el fomento del trabajo femenino), sobre la que, sin embargo, no se tiene a penas información. Su director fue Hans Spörl, entre 1893 y 1897, que más tarde ejerció la docencia en la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich. Vid. Heike FOTH, «Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)», en Rudolf HERZ, Brigitte BRUNS, eds., *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästhetik, Emanzen, Aristokraten*, München: Münchner Stadtmuseum, pág. 161.

tinuar su prometedor camino. Pero también hubo muchas mujeres que no se plantearon la fotografía como una profesión, sino más bien como una actividad *extracurricular* donde desplegaron, sin embargo, una gran creatividad.

LA FOTOGRAFÍA, UNA PROFESIÓN DE MODA PARA LAS MUJERES

Cuando Marianne Breslauer, Ellen Auerbach y otras mujeres, nacidas en la primera década del siglo xx, decidieron aprender el oficio de fotógrafa, esta profesión contaba ya con una tradición relativamente larga en Alemania, pues era una formación consolidada para la que existía una enseñanza reglamentada con un examen oficial ante la Cámara de Artesanos (*Handwerkskammer*).

En *Das moderne Buch de weiblichen Berufe* (El libro moderno de las profesiones femeninas), publicado en 1928, se referencian más de 70 profesiones⁶, una de las cuales es la de fotógrafa.⁷ Su autora, Christine Hessel, profesora de la «Escuela de Fotografía del *Lette-Verein*», describe una enseñanza muy similar a la que actualmente se denomina formación profesional. Para hacerse fotógrafa existían entonces dos modalidades: una formación dual de tres años en un estudio fotográfico -dirigido por un maestro autorizado- que se combinaba con clases en un centro educativo; en segundo lugar, una formación exclusiva en un centro específico de un mínimo de dos años⁸. La primera se podía comenzar con 14 o 15 años, mientras que para la segunda había que haber cumplido los 16.

Según Hessel, los dos centros formativos que entonces ofrecían una enseñanza reglada en Alemania eran la «Escuela de fotografía del *Lette-Verein*» en Berlín y la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich. Ambas se reconocían mutuamente y convalidaban las asignaturas cursadas. Independientemente de la modalidad que se hubiese elegido para la formación, para obtener el certificado de oficial de fotografía había que hacer un examen ante la Cámara de Artesanos (*Handwerkskammer*) o el Gremio de Fotógrafos (*Photographenninnung*). La prueba tenía una parte práctica y otra teórica. Para la primera había que presentar el llamado *Gesellenstück* (pieza de aprendiz), elaborado durante los últimos meses de formación, y realizar una prueba fotográfica (*Arbeitsprobe*) ante la comisión evaluadora. Para obtener el diploma de maestría, lo cual habilitaba para formar aprendices, se necesitaba haber trabajado un mínimo de tres años en el oficio y haber cumplido 24 años.

Respecto a las salidas profesionales, Hessel señala la de retratista y sobre todo la de niños, una especialidad particularmente complicada, pero para la cual se consideraba que la mujer contaba con dotes específicos. También menciona la «fotografía técnica»: reproducciones, tomas de exteriores, de interiores o con fines publicitarios, así como ilustraciones

6 La mayoría de ellas están relacionadas con la sanidad, la enseñanza y las artes aplicadas.

7 Christine HESSEL, «Die Photographin», en Erich JANKE-BERLIN, ed., *Das moderne Buch der weiblichen Berufe*, Minden: Köhler 1928, págs. 132-138.

8 La diferencia de un año entre una modalidad y otra se justificaba por el hecho que los aprendices en los estudios fotográficos debían realizar trabajos auxiliares que no estaban relacionados con su formación.

para la prensa. Respecto a esta última ocupación advierte, sin embargo, que frecuentemente lleva consigo grandes esfuerzos físicos o peligros, motivo por el cual es un campo reservado para los hombres. Una excepción, prosigue Hessel, la constituyen las revistas dedicadas al público femenino con temas como la casa, el jardín, la cocina, la moda, etc.

Desde comienzos del siglo xx la fotografía se consideraba una profesión adecuada para las mujeres. Pero no sólo eso, la gran aceptación que gozaba entre ellas hizo que ya en 1905 Hanni Schwarz⁹ proclamase: «La fotografía se ha convertido en una moda»¹⁰. Tras citar algunos ejemplos aislados de mujeres que regentaron estudios fotográficos a partir de la segunda mitad del siglo xix¹¹, Schwarz constataba que la situación, a principios del siglo xx, había cambiado completamente y que cada vez más «jóvenes de las clases altas» querían aprender una profesión: la de fotógrafa. Para ello no sólo era necesario contar con talento y una buena educación, sino también con suficientes medios económicos. Los costes de esta formación eran, como se verá más adelante, relativamente altos y sólo asumibles por las familias de la burguesía.

Los motivos que llevaban a estas jóvenes a elegir una profesión eran dos, según Schwarz, por una parte, el deseo de autorrealización personal, y por otra, el de independizarse económicamente de la familia.

Para muchas de las hijas de la burguesía la profesión de fotógrafa se perfilaba como una buena alternativa para satisfacer sus aspiraciones artísticas. El dibujo, junto con las clases de piano y el canto, eran tradicionalmente una parte esencial de su educación, lo cual parecía convertir la fotografía en una ocupación adecuada.

Frecuentemente, como podemos observar en sus currículos, habían cursado con anterioridad estudios en Escuelas de Artes y Oficios o en instituciones privadas, ya que muchas de las Academias de Bellas Artes no admitieron mujeres hasta la llegada de la República de Weimar. Esto no es, sin embargo, una característica exclusiva de las mujeres, ya que se puede observar también en la trayectoria de muchos hombres. Así, por ejemplo, Umbo (Otto Umbehr) quería ser pintor, pero tras atravesar una fuerte crisis personal, se decantó por la fotografía como alternativa a sus insuficientes dotes para el dibujo. Con ayuda de manuales comenzó a experimentar y pronto se convirtió en uno de los famosos fotógrafos de la época de entreguerras. La formación autodidacta fue también para muchas mujeres el camino hacia la fotografía, como se desprende de sus trayectorias.

A Marianne Breslauer¹² (1909-2001) también le hubiese gustado estudiar Bellas Artes, pero, a diferencia de Umbo, reconoció pronto su falta de talento y escogió desde un prin-

9 No se tienen datos biográficos sobre Hanni Schwarz, sólo que regentó un estudio fotográfico en Berlín a comienzos del siglo xx.

10 Hanni SCHWARZ, «Photographie als Frauenberuf», *Photographische Mitteilungen*, año XLII (1905), pág. 162. [on line] <[https://archive.org/stream/bub_gb_4xo_AAAAYAAJ#page/n284/mode/1up](https://archive.org/stream/bub_gb_4xo_AAAAYAAJ#page/n284/mode/1uphttps://archive.org/stream/bub_gb_4xo_AAAAYAAJ#page/n284/mode/1up)> (30/05/16).

11 H. Schwarz («Photographie», pág. 161) nombra a: Emilie Bieber y Adelgunde Köttgen en Hamburgo, Lasinsky en Dusseldorf, los estudios Höffert en Dresde, Elvira en Múnich y Vogelsang y Fröhlich en Berlín. Sobre las primeras mujeres que regentaron estudios fotográficos en Alemania vid. H. FOTH, «Fotografie», págs. 153-154.

12 M. VALDIVIESO: *Marianne Breslauer. Fotografías 1927-1938*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016.

cipio la fotografía: «Cuando vi las fotos, me di cuenta de que también se podía crear por medio de la fotografía, hacer algo artístico sin que importase mi falta de talento para el dibujo y la pintura»¹³. Con «las fotos» Breslauer se refiere a las de Frieda Riess¹⁴ (1890-alrededor de 1955) que pudo contemplar en la galería de Alfred Flechtheim en una exposición que este mítico galerista, coleccionista y editor le dedicó en noviembre de 1925. Riess se había especializado, como la gran mayoría de los fotógrafos de su época, en el retrato y por su estudio del Kurfürstendamm, uno de los bulevares más *chic* de Berlín, pasaban personajes famosos de todos los ámbitos: la cultura, el espectáculo y el deporte, así como de la aristocracia, la política o la economía. El listado de los clientes que figuran en el pequeño catálogo¹⁵ que se publicó con motivo de la muestra de 1925, puede considerarse como un auténtico *Who is Who* de la época; incluso podemos encontrar los de la duquesa y el duque de Alba, por mencionar los concernientes al entorno español. Las fotografías de Riess no sólo se publicaban en revistas culturales, como *Der Querschnitt*, sino sobre todo en las de moda (*Die Dame*, *Vogue*) y en las llamadas revistas ilustradas, de gran tirada, que surgieron en la época de entreguerras (*UHU*, *Koralle*, *Das Magazin* o *Scherl's Magazin*).

La decisión de Breslauer de dedicarse profesionalmente a la fotografía tenía, pues, una base sólida. Esta ocupación se perfilaba como una buena opción para trabajar en algo relacionado con la práctica artística sin tener que demostrar destreza para el dibujo. Además, había ejemplos de mujeres, como «la Riess», que se desenvolvían con notable éxito en esta profesión. En 1927 Breslauer se matriculó en el *Letzte-Verein*, la misma institución en la que Frida Riess había estudiado (1913-1915).

Otra de las ventajas que tenía la fotografía para las mujeres era que, al tratarse de un nuevo medio, es decir, de una profesión que carecía de una práctica consolidada tradicionalmente, era relativamente permisiva respecto a su incorporación. La gran afluencia de mujeres hacia esta «profesión de moda» propició incluso actuaciones poco rigurosas por parte de algunos estudios fotográficos, que se *especializaron* en la enseñanza de la fotografía para mujeres. Ya a finales del siglo XIX, la «Asociación de fotógrafos del Sur de Alemania» (*Süddeutsche Photographen Verein*) prevenía, desde su revista, contra algunos estudios que prometían una formación en tiempo récord, lo que calificaba, sin rodeos, de una «explotación sin escrúpulos»¹⁶. Seguramente para paliar este déficit en la enseñanza, la asociación fundó, en 1900, su propia escuela en Múnich, en la que pudieron matricularse también las mujeres a partir de 1905.

El segundo motivo, aducido por Schwarz en su artículo de 1905, que condujo a las mujeres hacia el ejercicio de la fotografía, era el de independizarse económicamente. A partir de mediados del siglo XIX la situación económica de las solteras pertenecientes a la burguesía había empeorado y el mantenimiento de su nivel de vida ya no estaba garanti-

13 Marianne FEILCHENFELDT BRESLAUER, *Bilder meines Lebens. Erinnerungen*, Wädenswill: Nimbus, 2009, pág. 57.

14 Sobre Frieda Riess vid. Marion BECKERS, Elisabeth MOORTGAT, eds., *Die Riess, Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918-1932 / Photographic Studio and Salon in Berlin 1918-1932*, Berlin: Das verborgene Museum, 2008.

15 Reproducido en M. BECKERS, *Die Ries*, págs. 120-121.

16 *Süddeutsche Photographen Zeitung*, n° 359 (1894/95), citado en H. FOTH, «Fotografie», pág. 159.

zado a través del matrimonio o por la familia, lo que hacía necesario que aprendiesen un oficio para el *peor de los casos*.

Pero se daban también circunstancias, aunque aisladas, en las cuales el matrimonio tampoco formaba parte de las aspiraciones de algunas mujeres. Un buen ejemplo fue el de las fundadoras del *Atelier-Elvira*, Sophia Goudstikker (1865-1924) y Anita Augspurg (1857-1943)¹⁷. Las dos amigas, y activistas feministas, presumieron que la fundación de un estudio fotográfico les abriría la posibilidad de independizarse económicamente y consideraron que Múnich sería el lugar idóneo para ello. Dado que no tenían conocimientos previos en este oficio, hicieron un aprendizaje de varios meses en un estudio fotográfico de la ciudad y abrieron el suyo en julio de 1887. Al parecer, fue Goudstikker la promotora del proyecto, mientras que la financiación corrió a cargo de Augspurg, que había recibido una herencia.

Múnich era famosa en aquella época por su ambiente artístico-bohemio y se considerada una ciudad liberal. El hecho de ser mujeres, en lugar de perjudicarles, les confirió una cierta ventaja, una especie de *bono exótico*, ya que sólo existía en aquella época otro estudio en manos femeninas, el de una viuda que continuó el negocio de su marido. Apparentemente tampoco afectó negativamente a la empresa el que sus propietarias llevasen el pelo corto –*Cheveux à la Titus*, como se llamaba el peinado que se había puesto de moda en Francia durante el Directorio–, practicasen deporte, montasen en bicicleta o se manifestasen públicamente por los derechos de la mujer. A todas luces se les podría denominar precursoras de lo que más tarde, en la época de entreguerras, se denominó como la *nueva mujer*.

El éxito del *Atelier Elvira* no se hizo esperar y pronto contó con una selecta clientela proveniente de los círculos aristocráticos. También la comercialización de *carte de visite* de famosos actores y cantantes contribuyó a su éxito. Cuando, en 1898, Goudstikker recibió el anhelado título de *Königlich Bayerische Hofphotografin* (Fotógrafa de la Corte de Baviera) la sociedad entre las dos mujeres ya se había disuelto *de facto*. Augspurg había marchado a Zúrich para estudiar la carrera de derecho que concluyó, en 1897, con el doctorado y se dio a conocer como una destacada activista feminista.

Sin embargo, todavía en 1898, firmaron ambas como propietarias el encargo que hicieron a August Endell para el nuevo estudio fotográfico. Su espectacular fachada, ricamente ornamentada con una especie de dragón, en rosa, violeta y turquesa sobre fondo verde, suscitó la esperada polémica e incrementó la popularidad del estudio. La modernidad y extravagancia del edificio no se vio reflejada, sin embargo, en el estilo fotográfico que se cultivó en el *Atelier Elvira*, que se mantuvo anclado en la ejecución de retratos convencionales y ajeno, por lo general, a las innovaciones.

En 1908, al año siguiente de celebrar el XX aniversario del *Atelier Elvira*, Goudstikker traspasó el negocio a una joven fotógrafa, Emma Uibeisen¹⁸ (1880-1928), para poder

17 Vid. Rudolf HERZ, «Das Fotoatelier Elvira (1887-1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder», en R. HERZ, B. BRUNS, *Hof-Atelier*, págs. 63-128.

18 Cuando Uibeisen tomó la dirección del estudio, ya no era una sensación el que estuviese regentado por una mujer. En aquel año ya figuraban, en el directorio de Múnich, 9 dirigidos por mujeres entre un total de 130 y, en 1928, cuando cerró el *Atelier Elvira* tras la muerte de Uibeisen, eran 28 entre 177.

dedicarse más a su actividad en la «Asociación para los derechos de la mujer» (*Verein für Fraueninteressen*), que se había fundado en Múnich en 1894 y que todavía existe.

LOS CENTROS DE FORMACIÓN REGLADA

Mientras que Ausgurg y Goudstikker tuvieron que aprender el oficio en un estudio fotográfico -otras muchas lo harían de forma autodidacta con la ayuda de manuales-, en 1905, cuando Hanni Schwarz escribió su citado artículo, las mujeres contaban ya con dos reconocidos centros específicos de formación. Así, por ejemplo, la sucesora de ambas, Emma Uibelesen, había estudiado en la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich (*Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie*).

La *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie* en Múnich¹⁹

La «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich se fundó en 1900 por iniciativa de la «Asociación de Fotógrafos del Sur de Alemania» (*Süddeutsche Photographenverein*), creada en 1894. Entre sus objetivos estaba proporcionar, además de los conocimientos técnicos, una amplia formación artística y se cursaba dibujo y composición, pero también historia del arte y de la fotografía, así como física y contabilidad. Tras dos años de aprendizaje se finalizaban los estudios con un examen de oficial.

En sus comienzos sólo admitió a hombres, pero pronto se abrió también a las mujeres y, en 1905, se matricularon las dos primeras estudiantes²⁰: Sophie Reynier (1882-?) y Wanda von Debschitz²¹ (1870- 1935). Durante los primeros años se restringió el número de mujeres a diez y más tarde se amplió a una tercera parte²². Sólo durante la guerra –muy probablemente a falta de estudiantes masculinos– se abolió esta limitación discriminatoria para las mujeres que en 1914 ya representaban las dos terceras partes del alumnado, más tarde este porcentaje se niveló.

La escuela gozó de gran prestigio, especialmente tras el nombramiento como docente, en 1907, de Frank Eugene, miembro fundador de la *Photo-Secession* en Nueva York y uno de los máximos representantes de la corriente pictoralista.

19 Ulrich POHLMANN, Rudolf SCHEUTLE, *Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900 –2000*, München: Schirmer/Mosel, 2000.

20 Lista de todos los estudiantes de la escuela que se va actualizando en: arthistoricum.net: *Münchner Fotoschule 1900-2000* [on line] <<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/photographie/fachportale/fachportale0/fotoschule/schueler/A/>> (30/05/16). En U. POHLMANN (*Lehrjahre*, págs. 260-267) se referencian brevemente las biografías de las mujeres que asistieron a la escuela.

21 Debschitz regentó unos de los talleres fotográficos más solicitados de Múnich.

22 Verena FABER, *Elfriede Reichelt (1883-1953). Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne: Mit einem Verzeichnis der Werke*, tesis doctoral Ludwig Maximilian Universität München, 2011, pág. 18. [online] <<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/13876/>> (30/05/16).

Hanna Seewald (1899-1992), que se había formado en la escuela (1922-1924) fue, a partir de 1926, la primera mujer que ejerció la docencia. Más tarde, entre 1953 y 1965, fue incluso directora de la *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie* (Escuela Estatal de Baviera para Fotografía), como se denominó después de la II G.M.

Entre las fotógrafas más conocidas, que estudiaron en este centro y ejercieron la profesión en la época de entreguerras, se encuentran Germaine Krull (1897-1985) y Lotte Jacobi (1896-1990).

El *Lette-Verein* en Berlín

Mientras la escuela de Múnich se centraba más en los aspectos artísticos, la del *Lette-Verein* (Asociación Lette)²³, en Berlín, era apreciada sobre todo por su rigor en la enseñanza de las materias de carácter técnico y contaba con una tradición más dilatada: desde 1890 se podía estudiar ahí fotografía²⁴.

La historia de esta asociación se remonta a 1866, cuando por iniciativa de Wilhelm Adolf Lette, un político de centro-izquierda, se fundó la «Asociación para el Fomento del Trabajo de la Mujer» (*Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts*). Contrariamente a lo que hoy nos podría sugerir su nombre, no se dirigía al desarrollo profesional de todas las mujeres, muchas de ellas pertenecientes al proletariado femenino. La emancipación de las mujeres no estaba entre los objetivos de Lette, ya que según los estatutos de la asociación, ésta se dirigía «al fomento del trabajo de las hijas de las clases altas y medias»²⁵.

Durante sus primeros años se dedicó principalmente a apoyar centros de formación ya existentes o a conceder becas. También creó una residencia para las mujeres que vivían fuera de Berlín, así como un restaurante para señoras al que les estaba permitido acudir sin acompañamiento masculino.

A partir de 1872, el *Lette-Verein*, como se denominó tras la muerte de su fundador, fue dirigido por su hija Anna Schepeler-Lette (1829-1897), momento en que comienza la verdadera historia de esta asociación como escuela pionera en la enseñanza dirigida a las mujeres y ejemplo para otras.²⁶

A través de la creación de sus propios centros de formación, o participando en otros ya existentes, se fueron abriendo, sucesivamente, nuevas posibilidades laborales para las mujeres, como por ejemplo la de enfermera (1870), telegrafista (1873), tipógrafa (1875), maestra (1875), bibliotecaria (1896), oficinista (1897), encuadernadora (1902), etc. En

23 Vid. Berufsausbildungszentrum Lette-Verein [en línea] <<http://www.lette-verein.de/>> (30/05/16).

24 Sobre el *Lette-Verein* vid. H. FOTH, «Fotografie», pág. 161 ss. y Doris OBSCHERNITZKI, «Der Frau ihre Arbeit». *Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution 1866 bis 1986*, Berlin: Hentrich 1987 y Doris OBSCHERNITZKI, Karin WEBER-ANDREAS, *Im Blick der Fotografin ... aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866-1982*, Berlin 1991. Los datos referenciados sobre el *Lette-Verein* provienen de estas dos publicaciones.

25 H. FOTH, «Fotografie», pág. 164.

26 La «Asociación para la Enseñanza de la Mujer», fundada en 1870 por Fernando de Castro, dentro del espíritu krausista, se inspiró, al parecer, en el *Lette-Verein*.

1902 se inauguró su nueva sede en la plaza Victoria-Luise-Platz, en el distrito de Schöneberg, un elegante barrio de la *Gründerzeit*. El impresionante edificio, que aún se conserva, fue proyectado por Alfred Messel, el reputado arquitecto de los grandes almacenes Wertheim.

La *Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins*²⁷

La «Escuela de Fotografía del *Lette-Verein*» fue el primer centro de formación que se creó en Alemania dedicado a esta nueva profesión. Su director fue Dankmar Schultz-Hencke y tras su muerte, en 1913, le sucedió Marie Kundt (1870-1932). Ésta había sido una de las primeras estudiantes de la escuela y ya en 1891 se había convertido en la asistente de Schultz-Hencke. En 1912 había obtenido el diploma de maestría, lo cual le autorizaba para formar aprendices.

Como en todas las escuelas, los planes de estudios fueron cambiando y se modificaron con el tiempo según las necesidades. Así, al comienzo no sólo se formaban fotógrafas, sino también recepcionistas, retocadoras y copistas, oficios subsidiarios relacionados con el funcionamiento de un estudio. Pronto se abandonó, sin embargo esta *especialización* en favor de una formación más amplia y general.

Desde sus comienzos la nueva enseñanza gozó de gran aceptación. El año de creación fueron 13 las matriculadas, pero ya en 1898 se tuvo que introducir una especie de *numerus clausus* de 32, debido a las limitaciones de capacidad docente y de espacio. Con el nuevo edificio, construido en 1902, se pudieron subsanar estas deficiencias con creces, pues contaba con 53 espacios. Para las clases prácticas había seis talleres, dos de ellos cubiertos con cristal. Además disponía de una sala para el dibujo y cuartos oscuros, así como un paraninfo para las clases teóricas, que comprendían química experimental, procesos fotográficos, óptica, electricidad, anatomía, histología, etc. A la formación práctica y técnica, se sumaban también asignaturas de contabilidad.

En 1903 había 63 matriculadas y en 1919 alcanzó el número más alto, con 337 estudiantes. A estas cifras habría que añadir, cada curso, unos treinta estudiantes masculinos a partir de 1910. El éxito y la reputación de la «Escuela de Fotografía del *Lette-Verein*» fue tal que, a instancias del Estado de Prusia, también se abrió a éstos en aquella fecha. No deja de ser curioso que mientras las mujeres luchaban por ser admitidas en las Academias de Bellas Artes, los hombres lo hiciesen por poder estudiar en un centro originalmente dedicado a la formación de la mujer. Como contrapartida a la admisión de estudiantes masculinos, el *Lette-Verein* logró el reconocimiento como «Escuela Técnica» (*Technische Mittelschule*) y sus alumnos estaban autorizados, tras dos años de formación, a hacer el examen de oficial ante la Cámara de Artesanos (*Handwerkskammer*).

Junto con la fotografía creativa y documental se desarrolló una rama paralela, la aplicada a la ciencia y la tecnología. La escuela se caracterizó desde sus comienzos por su vocación técnica e innovadora en la creación de oficios. Poco después de que Wilhelm Conrad Röntgen descubriese los rayos X en 1895, comenzó a formar asistentes de radiología. Otra

27 Para los datos reseñados a continuación vid. H. FOTH, «Fotografie», y Susanne BAUMANN, «Der Weg über die Schulen», en U. Eskildsen, *Fotografieren*, págs. 34-40.

de estas nuevas profesiones fue la de *Metallographin* –se podría traducirse como auxiliar de laboratorio de metalografía– cuya enseñanza comenzó a impartirse en 1905. Las impulsoras de estas dos nuevas profesiones fueron mujeres: la ya mencionada Marie Kundt en radiología y Anna Koeppen (1881-1965) –también formada en el *Lette-Verein*– en el examen microscópico de metales, cuya sección dirigiría a partir de 1915.

La procedencia social de las fotógrafas

En el artículo mencionado de Hanni Schwarz, se diferencian dos perfiles dentro de las posibilidades laborales que ofrecía la fotografía a las mujeres: el de la dirección de un estudio y el de la ejecución de trabajos subsidiarios, es decir, los puramente manuales, como el retoque o la preparación de las placas, que eran ejecutados por las que provenían de las clases menos favorecidas²⁸. Schwarz incluso habla de un proletariado femenino²⁹.

Tanto la escuela de Múnich como la de Berlín estaban dirigidas, como ya rezaban los estatutos mencionados de ésta última, a «las hijas de las clases altas y medias»³⁰. Esto se refleja en la matrícula que en Múnich era, por ejemplo, de unos 200 marcos, a comienzos de siglo³¹. A ello había que sumar los costes de manutención para las alumnas que venían de fuera de estas ciudades, que suponían, en 1908, entre 65 y 120 marcos, lo cual equivalía al sueldo mensual de una ayudante de fotografía³². Sólo las hijas de la burguesía podían permitirse estudiar en uno de estos centros, como prueba la profesión de los padres. En el anuario de 1907/1908 de la escuela de Múnich, figuran como profesiones de los progenitores: «rentista», «terrateniente», «latifundista», «fabricante», «comerciante», «corredor», «médico», etc³³. Sobre la procedencia social de las estudiantes del *Lette-Verein* no tenemos datos, pero deben de haber sido similares a los de la escuela de Múnich. Así, por ejemplo, el padre de la ya mencionada Marianne Breslauer era un arquitecto de gran renombre –Alfred Breslauer– y el de otra de las alumnas, Johanna/Jeanne Mandello³⁴ (1907-2001), gerente de unos grandes almacenes.

Además, para abrir un taller fotográfico se necesitaba una inversión que no estaba al alcance de muchas mujeres: en 1893 el capital necesario para equiparlo ascendía a unos 3.000 a 6.000 marcos³⁵. Pero a pesar de ello, un porcentaje relativamente alto se estableció por cuenta propia según demuestran algunos datos, como el hecho de que en 1918 el 13% de los estudios fotográficos de Múnich estaban dirigidos por mujeres. La evolución fue ascendente y en 1929 ya era el 23% y en 1933 el 29%³⁶.

28 H. FOTH, «Fotografie», págs. 155-158.

29 H. SCHWARZ, «Photographie», pág. 163.

30 H. FOTH, «Fotografie», pág. 164.

31 V. FABER, *Elfriede*, pág. 16.

32 H. FOTH, «Fotografie», pág. 164.

33 *Ibidem*

34 Mercedes VALDIVIESO, (ed.), *Mandello. Fotografías 1928-1997*, Barcelona 1997.

35 H. FOTH, «Fotografie», pág. 155.

36 S. BAUMANN, «Der Weg», pág. 40.

LAS ESCUELAS DE ARTE

En la época de entreguerras cada vez más instituciones educativas fueron introduciendo secciones de fotografía en sus planes formativos. Si bien hasta entonces, el terreno profesional se había limitado principalmente a la creación de estudios dedicados al retrato, en la década de los años veinte se perfilaron nuevos campos de acción, como ya señalaba Hessel en su mencionado artículo de 1928³⁷.

Al igual que el cine, la radio y la discografía, las revistas ilustradas formaron parte de los nuevos medios de comunicación de masas que surgieron en la época de entreguerras y cambiaron radicalmente la cultura visual, en tales condiciones se perfiló una nueva profesión: la del reportero gráfico.

Berlín no sólo era el centro político de Alemania, sino también el económico y cultural, lo cual constituía su gran atractivo para hombres y mujeres de todo el país y del extranjero. La gran concentración de editoriales y medios de prensa significó un aliciente adicional para muchos fotógrafos. Ullstein, era el gran imperio mediático de la época, propietario de varias editoriales, así como de las cabeceras de los periódicos y revistas más importantes, con un público estratégicamente distribuido en todas las capas sociales.

Algunas de las fotógrafas cuyas obras se mostraron en la mencionada exposición de 1994 en Essen, trabajaron temporalmente en Ullstein. Marianne Breslauer tuvo, por ejemplo, su primer empleo, en 1930, en el estudio de fotografía de la editorial, dirigido por Elsbeth Heddenhausen (1897-1969), quien, al igual que Breslauer, había estudiado en el *Lette-Verein*.

Otro gran campo de acción que se les abrió a los fotógrafos fue el de la publicidad, que descubrió el poder persuasivo de una buena imagen, en lugar de los dibujos y largas descripciones que configuraban habitualmente los anuncios. A partir de 1924, bajo los auspicios del Plan Dawes norteamericano, Alemania comenzó a experimentar un gran desarrollo tecnológico e industrial y el negocio en torno a la publicidad vivió un gran auge. Así, por ejemplo, Ellen Rosenberg³⁸ (1906-2004) y Grete Stern (1904-1999), en lugar de abrir un estudio dedicado al retrato, como hubiese sido habitual unos años antes, decidieron especializar el suyo en la fotografía publicitaria: en 1929 fundaron en Berlín *Ringl + Pit*³⁹.

Muchas escuelas de arte no sólo crearon talleres de publicidad, sino que además comenzaron a ofrecer cursos de fotografía asociados a éstos. Se trataba, sin embargo, de una oferta adicional y no de una formación reglada con su correspondiente examen ante la Cámara de Artesanos, como era el caso de la «Escuela de Fotografía del *Lette-Verein* en Berlín o la «Escuela y Centro Experimental para la Fotografía» de Múnich.

37 Vid. nota 7.

38 Tras su matrimonio con Walter Auerbach, en 1937, firmará sus fotografías con el nombre de Ellen Auerbach.

39 Vid. Mercedes VALDIVIESO, «La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad: El estudio fotográfico Ringl + Pit (1929-1933)», en UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS, ed., *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, Vol. 1, Palma: Edicions UIB, 2008, págs. 1011-1019.

En la Bauhaus de Dessau, bajo la dirección de Hannes Meyer –el sucesor de Walter Gropius– se creó, en 1929, una sección de fotografía asociada al taller de imprenta y publicidad⁴⁰. Para ello se contrató a Walter Peterhans, que cerró el estudio que tenía en Berlín y vendió su equipamiento a las dos aprendices que tenía entonces, Grete Stern y Ellen Rosenberg/Auerbach, las cuales fundaron el mencionado estudio *Ringl + Pit*⁴¹.

Pero ya antes, la fotografía tuvo un papel importante en la Bauhaus. Lucia Moholy (1894-1989) llegó, en 1923, a la Bauhaus de Weimar, cuando su marido László Moholy-Nagy fue contratado como profesor. Nunca ocupó un puesto oficial, pero durante los cinco años que permaneció en la escuela (el matrimonio Moholy abandonó en 1928 la Bauhaus), se convirtió prácticamente en la *fotógrafa oficial* de esta institución: realizó más de 500 fotografías, no sólo de los productos elaborados en los talleres, sino también de los profesores y sus respectivas obras, de los estudiantes y sus trabajos de curso, de muchos de los amigos y visitantes de la escuela, así como del edificio de la Bauhaus en Dessau y de las casas que se construyeron para los profesores⁴².

La formación de Lucia Moholy refleja muy bien los diferentes caminos que podían llevar al ejercicio de la fotografía. Aunque era su verdadera vocación, sólo había podido dedicarse a ésta de forma autodidacta, por falta de medios económicos. En Weimar, por fin, pudo cumplir su deseo de estudiar fotografía de forma sistemática y comenzó su aprendizaje en un estudio de la ciudad, que más tarde amplió en la «Academia de Artes Gráficas y del Libro» de Leipzig por medio de cursos sobre técnica de impresión y reproducción. Tras abandonar la Bauhaus, en 1928, se instaló en Berlín. Allí dirigiría, entre 1930 y 1933, la sección de fotografía en la escuela privada *Itten-Schule* (Escuela Itten) que había fundado el antiguo profesor de la Bauhaus Johannes Itten, en 1926⁴³.

También existen numerosas fotografías de la Bauhaus realizadas por los estudiantes. Se podría afirmar que se desató una verdadera fiebre por experimentar con la Nueva Visión (*Neues Sehen*), como se ha denominado esta tendencia experimental que había ido relevando al pictoralismo y que encontró uno de sus grandes defensores en László Moholy-Nagy a través de su libro *Malerei, Photographia, Film* (Pintura, Fotografía, Cine), publicado en 1925⁴⁴.

Entre las alumnas que estudiaron en el taller de publicidad y asistieron a los cursos de Peterhans se encuentran Irene Hoffmann (1903-1982), Etel Mittag-Fodor (1905-2005) o Irene Blühova (1904-1991). También frecuentaron los cursos de fotografía estudiantes de otros talleres, como por ejemplo Gertrud Arndt (1903-2000), que estaba matriculada

40 Sobre la fotografía en la Bauhaus vid. Jeannine FIEDLER, *Fotografie am Bauhaus*, Berlin: Dirk Nishen, 1990.

41 Stern se matriculó más tarde en la Bauhaus para poder asistir a los cursos de Peterhans y perfeccionar su técnica. Vid. nota 38.

42 Mercedes VALDIVIESO, «Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus», en *La Balsa de la Medusa*, n.º XL (1996), págs. 63-90.

43 Rolf SACHSE, *Lucia Moholy*, Düsseldorf: Marzona, 1985, pág. 49 ss.

44 Sobre la participación anónima de Lucia Moholy en las publicaciones de la Bauhaus vid. Mercedes VALDIVIESO: «Von Berlin nach Amerika. Die Fotografinnen Grete Stern und Ellen Auerbach im Exil», en Adriana FEUSTEL, Inge HANSEN-SCHABERG, Wolfgang THÖNER, eds., *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit-Verfolgung und Exil*, Vol. V de la serie «Frauen und Exil», München: text + kritik im Richard Booberg Verlag GmbH & Co KG, 2012, págs. 212-227.

en el de tejeduría. Muchos practicaron, sin embargo, la fotografía de forma autodidacta: Marianne Brandt (1893-1983), Katt Both (1905-1985) o Gritt Kallin-Fischer (1897-1973), aunque la mayoría no se dedicase profesionalmente a ella.

La fortuna crítica de la Bauhaus ha eclipsado la labor de muchas otras escuelas que se crearon o transformaron bajo el signo de la reforma de la educación artística iniciada desde finales del siglo XIX⁴⁵, de ahí que contemos con muchísima menos información sobre su funcionamiento, sus profesores y sus estudiantes.

Este es el caso, por ejemplo, de la escuela de artes y oficios *Burg Giebichenstein* en Halle, mucho menos conocida que la Bauhaus a pesar de los vínculos entre ambas y de tener, en sus comienzos, objetivos semejantes⁴⁶. Ya durante el curso 1926-1927 se creó una sección de fotografía, adscrita al taller de publicidad que se había instaurado el año anterior⁴⁷. Su director, Hans Finsler, había sido autodidacta, a diferencia de Peterhans. Entre las estudiantes más conocidas de la sección de fotografía se encuentra Gerda Leo (1909-1993)⁴⁸.

Por las mismas fechas que la *Burg Giebichenstein*, también se creó en Essen, en la escuela *Folkwangschule*⁴⁹, un taller de publicidad y fotografía que dirigió Max Burchartz entre 1927 y 1933. Una de las mujeres que estudió allí, entre 1929 y 1931, fue Carola von Groddeck (1911-1989).

También en los centros privados de enseñanza como el ya mencionada *Itten-Schule* o el *Reimann-Schule*⁵⁰ –igualmente en Berlín– se impartieron clases o cursos de fotografía. Este último había sido fundado, en 1902, por Albert Reimann y fue especialmente innovador dentro del diseño textil y de la moda. Werner Graeff, antiguo estudiante de la Bauhaus y autor del famoso libro *Es kommt der neue Fotograf!* (1929; ¡Aquí llega el nuevo fotógrafo!), enseñó allí fotografía entre 1931 y 1932. Lamentablemente apenas se conocen los nombres de sus estudiantes y ninguna de las alumnas que asistieron a los cursos de fotografía⁵¹.

En la época de entreguerras existían, pues, numerosas escuelas donde las mujeres podían estudiar fotografía. La mayoría de ellas no ofrecían, sin embargo, un estudio reglado como lo testifica el citado artículo de Hessel, de 1928, dedicado a esta profesión en *Das*

45 Vid. el clásico Hans M. WINGLER, *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*, Madrid: Taurus, 1980 (1ª ed. en alemán 1977) o, más recientemente John V. MACIUIKA, *Before the Bauhaus: architecture, politics and the German state, 1890-1920*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

46 Cuando la Bauhaus se trasladó de Weimar a Dessau, por ejemplo, varios de sus profesores y estudiantes ocuparon puestos docentes en *Burg Giebichenstein*.

47 Sobre el taller de fotografía y publicidad vid. Katja SCHNEIDER, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, 2 vols., Weinheim: UCH, 1992, págs. 323-339 [vol. I].

48 Otras estudiantes fueron, según K. SCHNEIDER (*Burg*, pág. 338): Marianne von den Steinen-Schefold (1906-1997), Alexandra, Pottel-Zollinger, Eva Mascher-Elsässer (1908-1993) y Hilde Volkmar.

49 Gerda BREUER, Sabine BARTELSHEIM, *Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972*, Tübingen: Wasmuth Vlg. 2012.

50 Swantje WICKENHEISER, *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943: Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*, Aachen: Shaker Media, 2009.

51 *Idem*, pág. 305.

moderne Buch de weiblichen Berufe (El libro moderno de las profesiones femeninas).⁵² Pero independientemente del camino que tomaron para su aprendizaje, la aportación de las mujeres de la Alemania de entreguerras a la historia de la fotografía es indudable y ha sido reconocida, aunque tardíamente, tanto por las exposiciones que se le han dedicado como por el hecho de que sus obras formen parte de los fondos de importantes museos⁵³.

52 Vid nota 7.

53 Al Museo Folkwang en Essen, bajo la dirección de Ute Eskildsen en su sección de fotografía, le corresponde una labor pionera en este aspecto.

INFLUENCIAS DEL ACADEMICISMO VENTURIANO EN GUSTAVO GIOVANNONI: APORTACIONES A LA DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LA *SCUOLA ROMANA*

BELÉN CALDERÓN ROCA
Universidad de Córdoba

RESUMEN

A través de este trabajo analizaremos la labor docente de Gustavo Giovannoni, así como su metodología didáctica, para la enseñanza de la historia de la arquitectura en la primera Escuela de Arquitectura italiana (*Scuola Romana*). Faceta bastante inédita de un ingeniero que se formó en Bellas Artes de la mano de Adolfo Venturi, y que favoreció la génesis de un corpus teórico determinante, en las intervenciones de restauración arquitectónica y urbanística llevadas a cabo bajo su dirección en la ciudad de Roma.

PALABRAS CLAVE

Gustavo Giovannoni, Adolfo Venturi, Didáctica, Historia del Arte, Historia de la Arquitectura.

ABSTRACT

Through this paper we analyze the teaching task of Gustavo Giovannoni and his didactic methods for teaching the history of architecture, in the first Italian Architecture School (*Scuola Romana*). Rather unknown facet of an engineer who trained in Fine Arts from the hand of Adolfo Venturi, He favored the genesis of a theoretical corpus decisive for the interventions in architectural and urban restoration carried out under his leadership in the city of Rome.

KEYWORDS

Gustavo Giovannoni, Adolfo Venturi, Teaching, Art History, Architecture History.

Las corrientes de pensamiento relacionadas con la historia del arte, surgidas en Italia desde el Ochocientos hasta los años treinta del vigésimo siglo, resultaron determinantes para la asimilación de los conceptos: Bien Cultural o Patrimonio, independientes del objeto artístico, pero asimismo dignos de ser tutelados. En el siglo XIX la enseñanza artística se impartía únicamente en las academias, constituyendo una formación cultural integral que debía posibilitar la comprensión de los bienes que verdaderamente debían ser salvaguardados. Los historiadores del arte, ocupados de la tutela de los monumentos mediante la atribución de valores, contribuyeron a que las instituciones públicas comenzasen a prestar atención a las posibilidades que brindaba el documento escrito. De este

modo, la función cognitiva del monumento se situó en el campo de la historia del arte, reclamándose la contribución de sus artífices para establecer un método seguro, positivo y científico que posibilitara su conocimiento, comprensión y conservación, a través de la investigación histórico-documental. El lugar antes ocupado por anticuarios, diletantes o eruditos locales fue conquistado por los historiadores del arte, para quienes, la arquitectura y la ciudad antigua fueron objeto de una investigación sistemática, concerniente a la averiguación de su cronología, técnica, iconografía, morfología, génesis y fuentes. Una nueva ciencia fundada sobre los cimientos del estudio de los monumentos históricos comenzó a gestarse, nutriéndose de reflexiones que descansaban, en gran parte, sobre el terreno de la crítica del arte¹.

El criterio historiográfico influyó de un modo determinante en la formación de la cultura nacional italiana e incidió en la formación de la cultura del *restauro*, predisponiendo al estudio de los monumentos y las obras de arte. En este sentido, algunos historiadores del arte italianos como Adolfo Venturi (1856-1941) [Fig. 1], propiciaron que los estudios históricos produjeran un punto de inflexión del pensamiento teórico precedente. Su obra constituye un punto de referencia cuando se aborda el tema de la atribución de valores a la ciudad histórica para su tutela, pues como historiador y crítico del arte, amparaba tanto la aportación histórica como el juicio estético. Venturi contribuyó a la formación de una cultura nacional y a la formulación de una legislación garante de la tutela del patrimonio, partiendo de la premisa de la comprensión de sus valores².

Por otra parte, en la primera década del siglo veinte se asistió en Italia a la fundación de la primera y más importante escuela de arquitectura: la *Scuola Superiore di Architettura*



Fig. 1. Adolfo Venturi en su estudio, 1924.
Fuente: Banca dati di Immagini per la Didattica (www.dbp.it).

1 Françoise CHOAY, *L'allegoria del Patrimonio*, Roma: Officina, 1995 (1ª ed. 1992), págs. 85-86.

2 Bruno ZEVI, «Adolfo Venturi e la moderna storiografia architettonica», *Architettura. Cronache e storia*, II, 16, febbraio (1957), págs. 700-701.

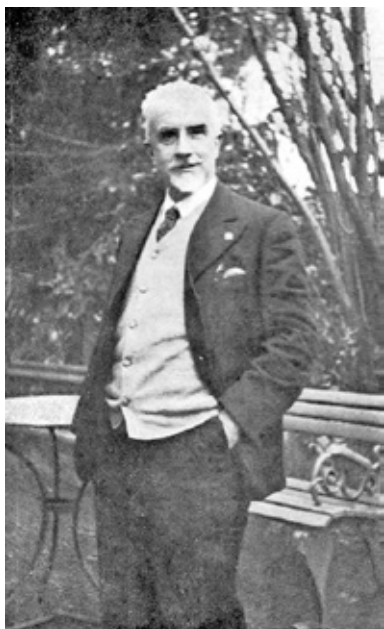


Fig. 2. Fotografía de Gustavo Giovannoni en sus últimos años, s.f. (1946 ca.). Fuente: DE ANGELIS D'OSSAT, G.: «Gustavo Giovannoni: Storico e critico dell'architettura», *Quaderni di studi Romani XV*, Roma: Istituto di Studi Romani, 1949.

di Roma (*Scuola Romana*), de la mano de Gustavo Giovannoni (1873-1947)³ [Fig. 2]. En lo que respecta a la instrucción en materia de arquitectura, este acontecimiento anulará la dicotomía existente entre la *Scuola di Applicazione per gli Ingegneri* y el *Istituto di Belle Arti*, que ponía de relieve las constantes y evidentes relaciones entre el campo de la Ingeniería y el de las Bellas Artes.

HACIA LA BÚSQUEDA DE UN MÉTODO CIENTÍFICO PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA

Antes de la institución de la Escuela de Arquitectura, para ejercer la profesión de arquitecto debían realizarse estudios de ingeniería, y a la vez, frecuentar cursos complementarios de algunas materias sobre historia de la arquitectura en el Instituto de Bellas Artes. Para Gustavo Giovannoni, la figura del arquitecto civil y la del profesor de diseño quedaron superadas con la institución de la *Scuola*, pues en ella se trataba de formar al «arquitecto integral», que debía aunar arte y técnica, conciliando el conocimiento de la historia con el dominio del proyecto. Su formación procedía de la ingeniería, aunque su bagaje histórico-artístico se remonta al período 1897-1899, cuando asistió a los cursos de historia

medieval y moderna organizados por Adolfo Venturi en la Facultad de Letras de Roma⁴. Posteriormente, ingresó junto con algunos compañeros, en la *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* (AACAR), asociación y especie de colegio profesional, que encontraba entre sus objetivos principales promover el estudio y realzar el prestigio de la Arquitectura

3 La *Scuola Superiore di Architettura di Roma* se instituyó por R. D. n. 2593 firmado por el ministro de la Pubblica Istruzione Alfredo Baccelli el 31 de octubre de 1919, siendo Gustavo Giovannoni quien pronunció el discurso oficial de apertura en 1920. Archivo del Centro Studi per la Storia della Architettura de Roma (en adelante ACSSAR). Fondo Giovannoni, carpeta: Didattica. Libretti delle lezioni: B. 5.

4 Para ampliar información sobre Gustavo Giovannoni consúltense los trabajos de Belén CALDERÓN ROCA, «La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista I: la instrucción sobre “restauración urbana” a través de la obra de Gustavo Giovannoni», *Boletín de Arte*, 28 (2007), págs. 253-277; «La mirada lógica: en torno a la re-construcción de la identidad cultural de la ciudad histórica en clave historiográfica», *Boletín de Arte*, 29 (2008), págs. 437-453; «La herencia de Gustavo Giovannoni: Estudio del ‘conservacionismo sincrético’ de Leopoldo Torres Balbás a través de su faceta como historiador de la arquitectura», *Ucoarte*, 1 (2012) [<http://www.uco.es/arte/revista/>] y *Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica*, Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2012.

desde el apoyo corporativista⁵. Coincidiendo con el renacimiento de un sentimiento colectivo, ligado a la defensa del pasado de la nación, Giovannoni comenzó a plantearse el destino de la ciudad antigua, creyendo firmemente en las posibilidades de recuperación del patrimonio arquitectónico romano tras las desafortunadas actuaciones del Plan de Ordenación de 1883⁶. Durante los primeros años del siglo veinte, el joven Giovannoni comenzó a frecuentar los círculos de erudición historiográfica y resulta importante mencionar, que lo hizo en un momento histórico en el cual comenzaba a hacerse efectiva la plena institucionalización de la historia del arte en Italia. La *Scuola di Perfezionamento in Studi di Storia dell'Arte* fundada por Venturi –quien tuvo un peso decisivo en el proceso de transición cultural italiano, desde las culturas regionales a la cultura nacional del nuevo estado unificado–⁷, se inauguró en el curso 1896-97, funcionando en inicio como nexo de unión entre la Universidad y la *Soprintendenze alle Belle Arti*. Dicha Escuela se considera la antesala para la promulgación de la primera ley sobre tutela del patrimonio de 1902. Además, constituyó un magnífico vehículo para insertar la Historia del Arte en el contexto universitario como disciplina autónoma, y para posicionar el estudio del patrimonio como uno de los ejes de la cultura nacional. Por otra parte, se configuró como el núcleo perfecto para formar a las nuevas generaciones de historiadores del arte, entre los que destacan algunos de sus discípulos más notables como Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi y Lionello Venturi (su propio hijo), así como Gustavo Giovannoni y Antonio Muñoz⁸. Posteriormente, su esfuerzo por fundar una disciplina histórico-artística sobre bases científicas y trasplantarla desde la Academia de Bellas Artes a la Universidad, posibilitará que Adolfo Venturi ocupe en 1901 la primera Cátedra de Historia del Arte de la *Università de la Sapienza*, labor docente que concluirá en 1931. De este modo logró dar forma estable a una disciplina universitaria adherida al aparato administrativo.

El ámbito universitario asumió en Italia un rol estratégico como nodo cultural, dentro del sistema administrativo e institucional, durante los años posteriores a la Unidad Nacional. Y es destacable el esfuerzo de Adolfo Venturi por llamar la atención de la Administración, con la intención de que todas las instituciones artísticas fueran reformadas y se procediese a reorganizar los cuerpos de funcionarios, para confiar la tutela del patrimonio a verdaderos especialistas en historia del arte. Venturi comenzó a brindar estímulos para desarrollar una metodología y elaborar conceptos que regulasen investigación de la historia del arte, que en realidad, no eran sino un criterio general de trabajo⁹. Ésta atravesaba un momento de plenitud en búsqueda de sólidas bases metodológicas y directrices formativas, en contraposición al diletantismo artístico anterior predominante. No obstante,

5 *Anuario della Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* (AACAR), Fondazione, art. 2.

6 B. CALDERÓN ROCA, «La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista I», pág. 256.

7 Mauro MORETTI, «Adolfo Venturi e l'università italiana fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa», en Mario D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi. Atti del Convegno* (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena: Franco Cosimo Panini, 2008, pág. 83.

8 Marisa Dalai EMLIANI, «Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la storia dell'Arte nell'Italia unita», en M. D'ONOFRIO *Adolfo Venturi*, pág. 27.

9 Lionello VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino: Einaudi, 1964.



Fig. 3. Portada del volumen IX de la *Storia dell'Arte italiana* de Adolfo Venturi, Milano, Hoepli, 1929.

será a través de los once volúmenes de su monumental *Storia dell'Arte italiana*¹⁰ [Fig. 3], cuando Venturi consiguió demostrar que la historia del arte no consistía sólo en un vehículo para el enriquecimiento cultural, sino en un instrumento para la formación cultural y, a la vez, herramienta para la especialización profesional. La institucionalización de la Historia del Arte a nivel universitario mediante prácticas intelectuales estructuradas, controladas y transmisibles, realizadas únicamente por especialistas, constituyó la trama esencial del método histórico venturiano. Así pues, no cesó en dirigir esfuerzos a la consecución de la identidad disciplinar del personal adepto a la tutela del patrimonio histórico, con la intención de acabar con el intrusismo de eruditos, artistas y estetas en dicho campo. Fueron constantes sus reproches a la crítica del arte de base diletante y exclusivamente literaria¹¹: «La storia dell'arte è un campo aperto proprio a raccogliervi corone di lauro ai letterati che trovano faticoso lo studio dei codici, al poeta che può lasciar libere le redini alla sua fantasia, al commediografo che ha studiato di dare color locale ad attrezzi e scenari per le sue commedie (...)»¹².

La *scelta venturiana* estribaba en abordar la investigación documental aplicada a la conservación y restauración de obras de arte como una auténtica operación científica, construida desde bases cognitivas, verificadas con las fuentes históricas y el juicio crítico del historiador del arte-intérprete. Venturi demandaba la latente científicidad de dicho método y apostó por la sucesiva integración de la Historia del Arte en el terreno académico universitario, en aras de conseguir una especialización en patrimonio y proceder a la unificación de la organización administrativa dedicada a su tutela¹³. Debemos subrayar, en lo que a conocimientos artísticos se refiere, que Adolfo Venturi constituyó el verdadero punto de referencia en el cual se inspiró Gustavo Giovannoni para la enseñanza de la historia de la arquitectura en años posteriores. Los cursos de historia del arte a los que asistió y su asidua presencia en tertulias filológicas y arqueológicas, ampliaron en profundidad el bagaje cultural del ingeniero. Ello se evidencia en uno de sus primeros artículos, donde expone las líneas básicas para establecer un método, que sirviese para determinar la eficacia del examen directo y crítico de la obra de arte: «Il criterio veramente razionale di critica di una qualunque manifestazione artistica deve

10 Adolfo VENTURI, *Storia dell'Arte italiana (1901-1939)*, 11 vols. Milano: Hoepli, 1901-1939.

11 Claudio STRINATI, «L'incidenza attuale del pensiero di Adolfo Venturi», en M. D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi*, págs. 379-380.

12 *Cit.* Adolfo VENTURI, «Per la storia dell'arte» (1887), en Mauro MORETTI [a cura di], *Storici dell'Ottocento*, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 2003, pág. 1158.

13 M. MORETTI, «Adolfo Venturi», págs. 83-84.

essere l'essame diretto di essa e lo studio completo analitico e sintetico delle sue forme e del concetto che le avvia»¹⁴.

No obstante, los intereses de Giovannoni se orientaban más hacia la búsqueda de un método verdaderamente científico, que permitiese la restauración integral (histórica y material) del edificio y su entorno, tal y como manifiesta en su obra *Questioni di architettura nella storia e nella vita* [Fig. 4]: «Ma a questo punto sento domandarmi: codesta Storia dell'Architettura, intesa non solo come ricerca di storiche vicende, ma insieme come studio di costruzioni e di forme artistiche, esiste ancora veramente quale disciplina rigorosamente scientifica? Ha il suo metodo di studio sicuramente affermato?»¹⁵.

La intervención de Giovannoni en el *Congresso Internazionale di Scienze Storiche* de 1903¹⁶, marcó un punto de inflexión en la definición de una metodología completa para el estudio de la arquitectura que partía de la siguiente premisa: adquisición de habilidades en el manejo de fuentes historiográficas y realización de una posterior labor hermenéutica efectiva de los textos escrutados, para enfrentarse a cualquier restauración arquitectónica¹⁷. En Giovannoni, el momento histórico se configura como una realidad que el hombre construye permanentemente, conformando una globalidad de elementos con diversos nexos entre sí, no pudiendo éstos ser valorados de forma aislada. En cualquier caso, y pese a que Giovannoni se empeñaba en rechazar la elaboración de grandes doctrinas, el anhelo de confeccionar un método positivo para analizar los materiales de la historia, constituyó sin duda el germen de la teoría del *restauro scientifico*, que se confirmará con la promulgación la Carta Italiana del Restauro de 1932: «Qualsiasi progetto deve necessariamente misurarsi con la presenza, evidente come in nessun altro luogo, della storia»¹⁸.



Fig. 4. Portada del libro de G. Giovannoni: *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica, architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925.

-
- 14 Gustavo GIOVANNONI, «La porta del palazzetto Simonetti in Roma», in *L'Arte*, 1, (6-9), Milano: Grafiche Italiane Stucchi (1908), págs. 368-373.
- 15 Gustavo GIOVANNONI, *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica, architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, pág. 30.
- 16 Gustavo GIOVANNONI, «I Restauri dei monumenti ed il recente congresso storico», *Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani*, XI, 9-16, 19 aprile (1903), págs. 166 y ss.
- 17 Dicha postura quedará ratificada un año después en su estudio sobre los monasterios benedictinos del Valle de Aiene. Vid.: Pietro EGIDI, Gustavo GIOVANNONI, y Vincenzo FEDERICA [a cura di], «L'architettura dei monasteri Sublacensi», *I monasteri di Subiaco*, vol I, Roma, 1904.
- 18 Gustavo GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma: Tipografia dell'Unione Editrice, 1916, págs. 11-12.

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, UNA DISCIPLINA CIENTÍFICA AL MARGEN DEL RESTO DE LAS BELLAS ARTES. GUSTAVO GIOVANNONI *VERSUS* ADOLFO VENTURI

Para Gustavo Giovannoni, la arquitectura era la síntesis del arte y la técnica, de la creación y el cálculo..., y el procedimiento para su estudio debía encontrar una inmediata relación con el mismo objetivo positivo de la obra, dirigiéndose a enaltecer las construcciones valiéndose de la observación de los materiales y de una metodología específica: «(...) l'architettura è sintesi di arte e di tecnica (...) la tecnica, che nelle arti è mezzo..., ma servo del pensiero artistico, nella architettura trovasi in immediato rapporto con lo stesso scopo positivo dell'opera, che è di elevare fabbriche utili valendosi di materiali e di procedimenti concreti»¹⁹. Giovannoni consideraba la arquitectura como un arte autógrafa realizada en un tiempo concreto, que era rehecha continuamente por múltiples y diversas manos, pero como tal, irrepitable, porque la rúbrica de cada mano concreta era original, única e irrecuperable en caso de pérdida. Opinaba que los arquitectos de su época carecían de una cultura humanística adecuada y de criterio histórico, así como los historiadores del arte adolecían de conocimientos positivos y técnicos adecuados para afrontar el estudio de la composición arquitectónica. No obstante, exhortaba a una re-lectura de la arquitectura realizada por arquitectos, alentándoles a asumir la especialización y el liderazgo frente a historiadores y arqueólogos, si bien, colaborando con ellos y compensando entre sí las deficiencias de sus respectivas disciplinas. En el pensamiento *giovannoniano*, se habían vertido unas visiones aisladas, fragmentarias e imperfectas de la arquitectura de la ciudad histórica, pues tradicionalmente, no había sido considerada de un modo diverso a las artes decorativas. Una cuestión que se convertirá en tema de discusión frecuente con Venturi. El ingeniero argumentó que, para entender verdaderamente una obra arquitectónica se debía comprender, fundamentalmente, su complejidad y su carácter colectivo, mostrándose tajante al respecto: la Arquitectura debía ser estudiada con criterios más globales y sólo por arquitectos, en base a su propia condición, fundamentalmente diversa del resto de las Bellas Artes: «l'architettura non è uno dei rami della scienza del costruire (...) è sempre sempre e soprattutto un'arte (con l'A maiuscola) e non può essere compressa da troppe altre nozioni»²⁰.

Pero en la primera década del vigésimo siglo se patentizó abiertamente en Italia la eterna discusión entre historiadores del arte y arquitectos, respecto al estudio de la historia de la arquitectura, comenzando a disiparse el entendimiento inicial que existió entre Gustavo Giovannoni y Adolfo Venturi. No obstante, a pesar de las recíprocas inyectivas que ambos sostuvieron públicamente durante años, su relación fue intensa y afectiva al principio, a juzgar la correspondencia mutua mantenida de 1900 a 1930. Casi podemos afirmar que Adolfo Venturi fue para Giovannoni un verdadero maestro, relación correspondida por otra parte, pues Venturi trataba a su discípulo con exquisito tacto y lo consideraba en alta estima profesional, tal y como demuestra en una de sus misivas enviadas al ingeniero:

19 Gustavo GIOVANNONI, «Il metodo nella storia della architettura», *Palladio*, III, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (1939), pág. 77.

20 Gustavo GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi*, pág. 12.

Caro Giovannoni:

Sono tornato così in fretta da Parigi per prendere qui il mio alvo acompañado a Livorno. Ho studiato i suoi disegni, sempre addorni, ma non so se io essi si affermaranno al suo primo disegno, così originale e nuovo, con quella prudenza montanara dei tetti. Ho che il mio alvo si rimanderà domani ai disegni. Vedi se non fosse propio del caso di tornare, dovremo così all'antico.

Tanti affettuosi saluti da tutti noi.

Tuo aff. Amico, Adolfo Venturi²¹.

Llegados a este punto, Venturi fue acusado por Giovannoni de carecer de un procedimiento adecuado para el estudio de la arquitectura, que posibilitara comprender la totalidad de su esencia heterogénea, pues el historiador del arte documentaba la obra arquitectónica mediante los mismos criterios taxonómicos que se usaba para la historia de la pintura y escultura. No debemos olvidar que la historia de la arquitectura, y por extensión, la de la restauración arquitectónica, se había escrito hasta entonces con una indudable influencia de los principios positivistas, y ello se tradujo en un estudio histórico de los procesos constructivos, lo que suponía un adiestramiento técnico preliminar imprescindible. Por otra parte, el positivismo arrastró la incomprensión del arte arquitectónico, que tentaba de reducir la arquitectura a mero producto de ingeniería y los actos creativos a puras operaciones físico-matemáticas. Como ejemplo, encontramos a Viollet Le-Duc, quien concedía mayor importancia a la razón arquitectónica y concebía la construcción como forma externa desprovista de todo sentimiento²². Giovannoni opinaba que las aserciones emitidas únicamente desde criterios positivistas, raramente se revestían de veracidad: «può risponderi che gli abusi risalgono a quello che la teoria tace se non a quello che afferma, poichè essa non avvisa ai pericoli diretti, non bolla di falsari e di vandali i restauratori incoscienti od interessati»²³.

Por otro lado, el razonamiento filológico había constituido el *iter dialéctico* de los historiadores del arte durante el academicismo decimonónico, y Giovannoni censuraba una historia de la arquitectura construida sólo a base de ensayos. Pero, en cualquier caso, la crítica literaria tenía algo que aportar. Gracias a ella la historia de la arquitectura fue adquiriendo una dimensión diferente, más humana y espiritual, y en cierto modo, comenzó a superarse el positivismo radical. La arquitectura sugería impresiones y emociones que requerían de un aprendizaje para descifrarlas, y éste sólo se conseguiría a través de la confrontación de la forma visiva y el análisis interpretativo, lo que exigía poseer la sensibilidad necesaria, más allá del puro conocimiento técnico-científico. Podríamos inscribir el método de Venturi, inherente al razonamiento crítico del que partía de Benedetto Croce²⁴, en un punto intermedio entre el positivismo de morelliano y los modelos rieglianos. Éste adoptó una postura crítica inusitada para la investigación basada en la matización del idealismo crociano, contemplando la dualidad analítica existente entre el aspecto teórico de la crítica de arte y rol práctico de la técnica constructiva, ambos necesarios para desentrañar la obra arquitectónica desde la hermenéutica. Venturi consideraba que el valor del documento podía ser

21 Carta de A. Venturi dirigida a G. Giovannoni, fechada el 02 de agosto de 1900. ACSAAR. Fondo Giovannoni: B. 38, carpeta: G.G. 5.1/11/311.

22 Giusta NICCO FASOLA, *Ragionamenti sull'architettura*, Napoli: Liguori Editori, 2005, págs. 198-199.

23 Gustavo GIOVANNONI, *Questioni di architettura*, págs. 29 y 98.

24 Benedetto CROCE, *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte*, Roma: Loescher, 1896.

superado por el juicio crítico de su intérprete: «(...) in fondo alla questione mal posta, ci deve essere una difficoltà da scoprire ch'è il vero motivo inconscio di essa»²⁵.

En cualquier caso, para Giovannoni la arquitectura incorporaba un fuerte carácter antropológico, es decir, se trataba de una obra colectiva que debía aprehenderse ligada estrechamente a las exigencias sociales de los pueblos, a la naturaleza del territorio, a los conocimientos técnicos y a los materiales con los que se construía. Giovannoni alegaba que Venturi y sus epígonos se ceñían a un estudio superficial de la obra, basado en un análisis comparativo formal excesivamente teórico, sin estudiar el organismo arquitectónico en su globalidad, puesto que lo estudiaban del mismo modo que las artes decorativas, lo que inducía al error en la cognición verdadera del monumento²⁶. De este modo, el argumento de la metodología para estudiar la arquitectura se volverá recurrente en sus publicaciones, y las invectivas contra los reacios a su método, habituales²⁷. A través de las páginas de la revista *Palladio*²⁸, Giovannoni subrayaba la ausencia y necesidad por otra parte, de un método efectivo para elaborar la historia de la arquitectura de forma independiente de las otras bellas artes, reclamando su segregación de las demás manifestaciones artísticas: «Per non cadere in pericoli (...) dobbiamo rinunciare a guardare, a osservare e sentire l'opera architettonica, e quando non ci sia il documento che manca tanto spesso, dobbiamo rimanere nelle tenebre (...) Quindi non guardare perché è pericoloso, non fare asserzioni, perché anche se indubitabili ci trascinano fuor del vero»²⁹. Sin embargo, la réplica de Venturi no se hizo esperar: «(...) le arti della pittura, della scultura e della loro madre architettura comporte un'unità inscindibile, e doversi quindi contemplare tutte a un tempo, nelle forme più rappresentative, dalle minuscole alle grandi, come dalla vetta di un monte eccelso»³⁰.

Los historiadores del arte fueron acusados de actuar resolviendo el problema de la arquitectura del mismo modo en que efectuaban el estudio de las obras bidimensionales, mensurando únicamente las variables de contenido, color o luminosidad. El estudio de fragmentos o partes significativas de una obra, las autorías o atribuciones y la constitución de escuelas artísticas, eran procedimientos que Giovannoni no consideraba siempre aplicables al organismo arquitectónico. Quizás ello se debiese a que los epígonos de la escuela venturiana fueron deudores de la tradicional supremacía de la obra pictórica sobre el resto de manifestaciones artísticas y, por consiguiente, de las técnicas aplicadas a su estudio³¹. Adolfo Venturi reaccionó públicamente defendiendo la idoneidad de la crítica de arte, y reprochó a Giovannoni su

25 *Ibidem*, pág. 3.

26 Gustavo GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano: F.lli Treves, 1931, pág. 22.

27 *Vid.* Gustavo GIOVANNONI, «Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana», Relazione del I Convegno della sezione storica del Sindacato Nazionale Fascista Architetti (Napoli, 10-12 novembre, 1934), Napoli: Panzini (1935); «Mete e metodi nella Storia dell'Architettura italiana», *Atti del Primo Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze: Sansoni, (1938) y «Il metodo nella storia dell'architettura», *Palladio*, n. 2, Anno II, Roma: Carlo Colombo Ed. (1938).

28 G. GIOVANNONI, «Il metodo», págs. 77-79.

29 G. GIOVANNONI, «Bibliografía. L'architettura del Cinquecento», *Palladio* (1938), pág. 109.

30 Adolfo VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano, 1927, pág. 101.

31 Valeria PRACCHI, *La logica degli occhi*, Como: Edizioni New Press, 2001, págs. 156-157.

incapacidad para ofrecer una moderna fórmula de estudio crítico-arquitectónico, así como de adolecer de incultura y de la sensibilidad emocional necesaria para sentir la arquitectura como experiencia artística, y ahí la crítica de arte jugaba un papel esencial³²: «Nel leggere un monumento, sia architettonico, sia pittorico, io porto un' ansia che vuole essere colloquio da uomo a uomo (...) di spirito a spirito, fuori dei limiti imposti dalla tradizioni, non sarebbe possibile la creazione di una nuova critica»³³. Pero el ingeniero jamás admitiría que la crítica del arte pudiese aportar un estudio definitivo a la historia de la arquitectura y nunca estuvo de acuerdo en una metodología privativa de las ciencias humanas: «(...) è opportuno ed è vitale un lavoro di sintesi quando quello di analisi è frammentario ed incerto»³⁴. Sin embargo, las discrepancias se encontrarían ante el análisis de aquellos aspectos de la arquitectura que no eran mensurables con escuadra y cartabón.

LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LA SCUOLA ROMANA: LA CIUDAD COMO MONUMENTO HOLÍSTICO

El libre ejercicio profesional y la formación autodidacta de los arquitectos, implicaba la necesaria firma del ingeniero para cualquier actividad edificatoria de carácter público o privado. Las administraciones comunales no disponían de ninguna oficina técnica con personal que asumiese el rol de arquitecto y sólo inscribían a ingenieros con alguna concreta especialización, y varias atribuciones de carácter técnico o tecnológico³⁵. La AACAR ya había advertido la absoluta y urgente necesidad de crear una verdadera escuela para que los arquitectos pudieran completar su formación, hasta entonces autodidacta, y que los programas didácticos fueran adaptados a los ambientes artísticos. Por otra parte, Roma desempeñó un papel decisivo en aquel momento histórico, donde coexistieron tres universos particulares respecto al ejercicio de la arquitectura: la Universidad, las academias y las organizaciones profesionales. La ciudad eterna, más que cualquier otro caso urbano, representaba un campo ideal para el experimento de teorías, y terreno para efectuar maniobras divergentes: transformar y conservar; modernizar y valorizar la identidad urbana. En este particular período de la historia italiana se asistió a la fundación de la primera y más importante Escuela de Arquitectura, en un contexto ciertamente masónico: la *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Con sede en via Ripetta en un principio, más tarde se trasladó al edificio construido *ex profeso* en Valle Giulia, donde hoy se ubica la actual sede de la Escuela adscrita a la Università la Sapienza. Giovannoni, orgulloso, pronunciaba estas palabras ante la apertura de la nueva sede: «Con la costruzione dell' edificio della R. Scuola

32 Adolfo VENTURI, «Sul metodo nella storia dell' architettura», *L'Arte*, vol. IX, Fasc. IV, Roma (1938). págs. 370-375.

33 Declaración de Adolfo Venturi en respuesta a las acusaciones de Gustavo Giovannoni, recogida por Lionello Venturi en Lionello VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino: Einaudi, 1964 (1ª ed. 1937), pág. 46.

34 Gustavo GIOVANNONI, «La storia dell' architettura e i suoi metodi. Come nasce un' opera architettonica» (prefazione), Gustavo GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma: Tipografia Regionale, 1959, pág. VIII.

35 G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi*, págs. 26-27.



Fig. 5. Ejemplo de bocetos realizados por Gustavo Giovannoni. Fuente: ACSSAR. Fondo Giovannoni.

di Architettura di Roma, l'Architettura italiana ha affine la sua casa, l'insegnamento architettonico ha la sua sede, non più adattata e sopportata in mezzo ad altri organismo didattici, ma stabile ed appropriata e tutta sua...»³⁶. Giovannoni ocupó durante ocho años el cargo de Director de la *Scuola*, inaugurándola mediante la enseñanza de las asignaturas «Historia y Estilos de Arquitectura» y «Restauración de monumentos»³⁷. Inició su singladura didáctica con una precisa y fundamental orientación: la salvaguardia del patrimonio monumental, extendiéndola desde el monumento aislado hacia su contexto urbanístico: Por otra parte, es relevante su insistencia en la valoración de la figura profesional del «arquitecto integral», cuya formación histórica resultaba determinante e imprescindible para establecer los criterios de actuación en la profesión³⁸. Para Giovannoni el «arquitecto integral» debía poseer el siguiente bagaje: una vasta cultura general; capacidad de aprendizaje autodidacta; estar al corriente de los nuevos avances científicos y sus aplicaciones; sólida preparación científica en el campo de las construcciones civiles, comparable a la de cualquier ingeniero; proveerse de un profundo conocimiento de la historia del arte y de la historia de la arquitectura que le facilitase la comprensión,

más que de las formas, del mismo espíritu de ésta y de la ciudad en su conjunto, así como del significado de los diversos períodos artísticos precedentes; una preparación artística completa y diversificada; habilidades para el dibujo y la representación; conocimiento de los medios decorativos, y, finalmente, disponer de una imprescindible experiencia en los campos de la gestión y la administración³⁹.

En cualquier caso, partiendo de los postulados de Venturi, Giovannoni concedió un valor sustancial a la enseñanza de la historia en el estudio de la arquitectura por parte de los arquitectos: «(...) non sia dimenticato lo studio della storia dell'arte e quello speciale della storia dell'architettura su cui la conoscenza degli stili architettonici ha il suo fondamento»⁴⁰. Defendió firmemente un tipo de peritaje mixto que conjugase la valiosísima información aportada por la historiografía, con los datos extraídos de la observación di-

36 Palabras preliminares escritas a modo de prólogo «La istituzione», en el anuario editado por la Escuela de Arquitectura: AA.VV.: *La Scuola di Architettura di Roma*. Roma: Paolo Cremonese Editore, 1932, pág. 5.

37 Según consta en el documento de encargo docente para el curso 1923-1924, a partir de este curso ocuparía el cargo de profesor responsable. ACSSAR. Fondo Giovannoni: Didattica. Libretti delle lezioni: B. 5, carpeta: G.G.1/8.

38 Belén CALDERÓN ROCA, «La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1», págs. 254 y ss.

39 Gustavo GIOVANNONI, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Sindacato Nazionale Architetti, Firenze: Le Monier, 1929, pág. 25.

40 Gustavo GIOVANNONI, «Relazione della Commissione per le scuola di architettura» en *Anuario della Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, Roma: Società Editrice Laziale, 1908, pág. 25.

recta de las fábricas. Y opinaba que, para las materias de carácter histórico y artístico, era necesario estimular a los estudiantes a experimentar por sí mismos, de un modo casi autodidacta, siendo sólo auxiliados por el docente para «aprender a mirar» la arquitectura, y a establecer analogías entre los estilos mediante la gráfica esquemática, representando las estructuras originales observadas y estableciendo esquemas de diferentes casos, para el diagnóstico de las patologías. Para Giovannoni no era tan importante la práctica retórica o la clase magistral, enfocada a la cognición genérica de datos censuales o biográficos, como el conocimiento efectuado a través de la observación de analogías, por ello estimulaba continuamente a sus alumnos a la libre expresión de sus impresiones mediante el dibujo, tras el contacto con la obra arquitectónica [Fig. 5]. Dicho método proporcionaba una va-

riada y completa información gráfica o escrita de diversa índole: referente a los esquemas tipológico-estilísticos, estructurales y plano-volumétricos; a los aspectos técnico-científicos, así como a sobre sucesos históricos relacionados con el monumento, mediante anotaciones, un condicionante permanente del ambiente de los entornos monumentales. En esta práctica pedagógica tan particular, eran esenciales las excursiones académicas y el cuaderno de viaje, algo que también heredó de Venturi⁴¹ [Fig. 6].

El éxito del método histórico holístico *giovannoniano* de utilizar la historia de contexto aplicada al estudio de la arquitectura y la ciudad histórica, radicaba en el propio razonamiento del historiador, quien debería realizar un ejercicio crítico a través de la confrontación de sus propias opiniones y prejuicios con la verdad objetiva, para poder emitir un juicio de valor. En el ejercicio de comprensión de los significados que la ciudad histórica integra, el historiador había de formarse en una cierta técnica de selección, manipulación y descarte de las imágenes que percibía. Ello requería de una especialización, de un comportamiento reflexivo con relación al pasado que le pudiera servir para construir, reconstruir y concretar la semiología del sistema urbano. El criterio historiográfico permitía reconstruir la efectividad del hecho histórico por medio de una dialéctica permanente entre materia e historia, y ello proporcionaría al arquitecto-historiador un juicio crítico que le facultaría para definir, interpretar y valorar los fenómenos urbanos vinculados entre sí, a partir de su inserción en una realidad concreta de interrelaciones, lo que posibilitaría aclarar el proceso de la realidad histórica que los formó. La distancia temporal que se produce al estudiar el pasado histórico posibilita un filtraje y ello permite que desaparezcan los prejuicios de naturaleza particular del intérprete, y los resultados no tengan una dimensión conclusa, sino que son susceptibles de constante movimiento y expansión, y Giovannoni



Fig. 6. Foto de Gustavo Giovannoni en una excursión académica con sus alumnos de la Escuela de Arquitectura de Roma (Giovannoni aparece de pie con sombrero y barba blanca, el cuarto desde la derecha, s.f. (1930 ca.). Fuente: ACSSAR. Fondo Giovannoni.

41 Emanuele PELLEGRINI, «I taccuini di Adolfo Venturi», en *Studi di Memofonte*, 6 (2011), págs. 13-37.



Fig. 7. Fotografía de Adolfo Venturi junto a un grupo de alumnos de la promoción 1926-27 de la *Scuola di Perfezionamento in Studi di Storia dell'Arte*, durante una visita académica. Fuente: VALERI, S. (a cura di): *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte* (Atti del Convegno, Roma, 14-15 dicembre, 1992), Roma: Litos Editrice, 1996.

era consciente de ello. Gustavo Giovannoni abrazó, en definitiva, una teoría que confrontaba la complejidad del organismo arquitectónico con la vida social, respondiendo a la influencia ejercida por los factores concomitantes del ambiente donde ésta se desarrollaba, y que exigía una preparación específica previa:

Lo studio debe essere sempre preceduto da una completa preparazione che permetta di rendersi conto dei molteplici elementi d'ambiente e di dare il giusto coefficiente a ciascuno di essi. Sono da un lato i vari elementi storici, le vicende di prosperità, i rapporti di dipendenza o di scambio con altri centri o con altre regioni, il grado di civiltà e le corrispondenti esigenze di vario ordine (...) Poi a questo studio generale s'innescherà lo studio diretto del monumento; cioè l'insieme dei dati dell'osservazione compiuti minutamente sul luogo (...) Così lo studio delle varie opere e delle varie costruzioni potrà venire determinando vari punti certi, nodi intorno a cui s'intesserà la storia dello sviluppo architettonico; che le ipotesi verranno a completare⁴².

En conclusión, Giovannoni rebatía constantemente la inexactitud de considerar el monumento de forma aislada, y defendía la necesidad de apreciar los complejos arquitectónicos como obra de arte integral. Sostenía que el monumento, independientemente de los modos en los cuales pudiera ser reconstruido, se hallaba inserto en un contexto que debía ser valorado en su totalidad. La comprensión del organismo arquitectónico (entendido como obra de arte dotada de vida) dependería de variables como el espacio, las visuales, la concordancia o discordancia con obras menores próximas, y también, de sus propias cualidades intrínsecas. Por otra parte, censuraba otorgar más valor a los edificios monumentales que al resto de agrupaciones menores de arquitectura vernácula adyacentes, es decir, su entorno⁴³. Prácticamente desde el principio de su actividad investigadora, delineó las bases de una teoría que permanecerá inmutable a lo largo de todo su pensamiento: un método completo en materia de arquitectura y restauración que describirá las actitudes a tener en cuenta en la valoración de la arquitectura: la historia, la crítica, así como tipos y fases de intervención⁴⁴. Se trataba de considerar la vida del monumento más allá del momento de su creación originaria, es decir, incluyendo todas las vicisitudes experimentadas por el edificio en su periplo histórico, lo que debía vincularse inexcusablemente, con la búsqueda de la autenticidad.

42 Gustavo GIOVANNONI, *I Monasteri di Subiaco*, Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1904, pág. 287.

43 Gustavo GIOVANNONI, «Restauro dei monumenti e urbanistica», *Palladio*, 2-3, XXI, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (1943).

44 Gustavo GIOVANNONI, «Restauri di monumenti» (Conferenza di Gustavo Giovannoni), *Bollettino d'Arte*, Ministero della Pubblica Istruzione, 1-2, Anno VII, Roma: E. Calzone Editore (1913), págs. 2-42.

EVARISTO VALLE: ARTISTA ANTIACADÉMICO E INTRODUCTOR DE LA VANGUARDIA¹

GRETEL PIQUER VINIEGRA
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Evaristo Valle constituyó una figura fundamental para el arte asturiano durante la primera mitad del siglo xx. De su conocimiento de las más novedosas corrientes finiseculares se derivó la creación de una obra profundamente expresiva y apartada de la inercia naturalista. Valle se integró como autodidacta en la corriente renovadora de artistas españoles que obviaron progresivamente los cauces tradicionales y académicos de formación desde la década de 1880, para decantarse por la modernidad norteña de ciudades como París. Allí asimilaron las primeras vanguardias, las introdujeron en España y las reelaboraron.

PALABRAS CLAVE

Evaristo Valle, litografía, Montparnasse, *cités d'artistes*, década de 1900.

ABSTRACT

Evaristo Valle is a key figure for the Asturian painting during the first half of the twentieth century. Connoisseur of the newest artistic trends, he created a deeply expressive work. Evaristo Valle joined the group of Spanish artists who left academic education to opt for the northern modernity, strongly influenced by the romantic tradition of cities like Paris or Brussels. In the Paris of the first decade of the century, as an autodidact, Valley transited between post-impressionism, modernism, symbolism and expressionism.

KEYWORDS

Evaristo Valle, lithography, Montparnasse, artist's residences, 1900s.

1 Este artículo es consecuencia de la tesis doctoral de la autora, *El pintor Evaristo Valle (1873-1951). Vida y obra* (Universidad de Oviedo, 2015).

Si bien Evaristo Valle (1873-1951) había dado muestras de su habilidad para el dibujo y su tendencia a la deformación caricaturesca de la realidad ya desde sus primeros años de infancia en Gijón, fue en Puerto Rico donde comenzaría su formación como pintor hacia 1883. Allí, bajo la tutela de su padre Evaristo del Valle y Álvarez (1826-1884), destinado en la isla como Magistrado de la Audiencia, «(aunque él no pintaba) comencé a pintar sobre tablitas, todo lo que mi padre colocaba sobre la mesa: una botella, una copa, un plátano...»²

Como muchos otros miembros de la burguesía asturiana de su generación, Del Valle había seguido, paralelamente a su formación en Derecho en la Universidad de Oviedo, estudios artísticos en la Escuela de Dibujo de la misma ciudad desde 1844. En 1847 obtuvo un premio por sus aptitudes para el diseño de figuras³. Dirigía entonces la Escuela, dependiente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias, el pintor e ilustrador madrileño Vicente Arbiol (1812-1876), quien amplió y reorganizó las enseñanzas, que se abrieron a las clases medias dedicadas a la administración y profesiones liberales⁴.

Tras el fallecimiento del magistrado en agosto de 1884, su familia regresó a Asturias. Evaristo Valle completó su formación con los estudios de Bachillerato en el Instituto Jovellanos de Gijón y, en 1897, se empleó en la Litografía Moré Hermanos y Compañía, constituida en 1893⁵, por creer que se «acercaba más a la pintura»⁶. La implantación de las empresas de artes gráficas en la ciudad respondía al dinamismo industrial y mercantil de la misma. El responsable de su contratación fue el dibujante y litógrafo madrileño Julio García Mencía (1851-post. 1919), llegado a Gijón en 1885 y socio industrial de la firma junto a José Antonio (1839-1935) y Evaristo Moré (n. 1854). García Mencía era el director del taller de dibujantes, que en el periodo de 1895 a 1899 contó con entre doce y veinte artistas

-
- 2 Evaristo VALLE, «Algunos datos de mi vida», en Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo: Diputación Provincial, 1963, pág. 395.
 - 3 «Evaristo del Valle» aparece inscrito con el número 55 en el «Índice por orden de presentación de las solicitudes hechas para entrar en la escuela de dibujo desde el día 2º de octubre de 1844 hasta el 30 de abril de 1845», en *Nómina de los alumnos de dicha Escuela desde 1842 a 1847*, Enseñanza Dibujo, legajo núm. 21, de la Escuela de Artes y Oficios. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo. Asimismo, en el *Manifiesto de la adjudicación y distribución de premios que ha celebrado la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias el día 19 de noviembre de 1847, para solemnizar los días de S. M. la Reina Doña Isabel II*, Imprenta de D. B. González y Cía., Oviedo, 1847, pág. 7, figura, agraciado con el segundo premio, «un estuche de dibujo», en la sección «Sala de modelo de dibujo. Figuras», «D. Evaristo del Valle», al que un apuntamiento manuscrito a la sesión extraordinaria de este 19 de noviembre de 1847 en los Libros de Actas de la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias señala como «luego Juez Municipal de Gijón». Agradezco el conocimiento de este último dato, que, a nuestro juicio, aclara definitivamente la cuestión sobre la identidad del alumno, a Francisco Crabifosse Cuesta.
 - 4 Cfr. Javier BARÓN THAIDIGSMANN; Carlos CID, «Pintores de la generación romántica», en Javier BARÓN THAIDIGSMANN, dir., *El Arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo: Prensa Asturiana, 1996, págs. 790, 792.
 - 5 Una de las diversas razones sociales por las que atravesó la firma, fundada c. 1878-1880; cfr. Francisco CRABIFOSSE CUESTA, *El color de la industria. La litografía en Asturias (1834-1937)*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1994, págs. 75, 76 y María del Mar DÍAZ GONZÁLEZ, *Los establecimientos litográficos asturianos*, Gijón: CICEES, 2009, págs. 11, 13.
 - 6 E. VALLE, «Algunos datos», en E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, pág. 395.

y sirvió como centro formativo a la gran mayoría de los litógrafos asturianos, además de ser foco difusor de las corrientes y modelos artísticos europeos⁷.

En octubre de 1898, Valle obtuvo una colocación en la parisina *Imprimerie Camis et Cie.*, situada en el número 172 del *quai Jemmapes*, que bordea el canal Saint-Martin⁸. El puesto, como apuntó Francisco Crabifosse, fue seguramente gestionado y asegurado por García Mencía, quien había trabajado en París en la *Maison Turgis*, especializada en la producción de estampas religiosas. Su hermano Antonio (c. 1853-post. 1915) todavía residía allí, dedicado a la pintura de género y la acuarela, y visitaba con regularidad Asturias⁹. La tipografía, creada en 1878 por Víctor Camis, se dedicaba a la impresión comercial y artística a través de diversas técnicas -litografía, xilografía, fotograbado...-en todo tipo de formatos: etiquetas, catálogos, folletos, álbumes, calendarios, postales y carteles¹⁰. A finales de 1898, la plantilla de dibujantes litógrafos estaba compuesta por cincuenta o sesenta individuos, jóvenes de diversas nacionalidades que trabajaban en un gran salón de dibujo¹¹. Allí, trasladaban en imágenes directas sobre las planchas o piedras matices bien sus propios bocetos, bien los trabajos de los cartelistas vinculados a la firma: Firmin Bouisset (1859-1925), Nicolás Tamagno (n. 1862), Henri Gustave Jossot (1866-1951) y Albert Guillaume (1873-1942), entre otros.

La reinención del cartel comercial gracias a la cromolitografía había sido obra de Jules Chéret (1836-1932), quien fundó en París su propia imprenta especializada en 1866. En la década de 1880, al tiempo que el cartel alcanzaba un estatus artístico, *Camis* se consolidó progresivamente como empresa editora de las principales marcas publicitarias francesas, especialmente a través de Firmin Bouisset, quien en 1889 realizó sendos diseños para el papel de cigarrillos JOB y el caldo KUB¹². Si bien Bouisset no tenía la originalidad conceptual ni formal de otros maestros del cartel como Steinlen (1859-1923), su amigo Alfons Mucha (1860-1939), Toulouse-Lautrec (1864-1901) y Leonetto Cappiello (1875-1942), sus trabajos alcanzaron un mismo nivel de notoriedad. A imagen de Chéret y sus *chérettes*, Bouisset se convirtió en el especialista de los niños, retratando a sus propios hijos con un realismo tierno e ingenuo que le hizo muy apreciado por las compañías para la difusión

7 Francisco Crabifosse consideró probable que Valle se hubiese iniciado en la litografía con García Mencía cuando este regentaba su propio taller, el Establecimiento Cromo-Litográfico de Julio G. Mencía, entre 1889 y 1893, pasando después con él a Moré; *cfr.* F. CRABIFFOSSE CUESTA, *El color*, págs. 75, 84-86, 198.

8 *Cfr.* «Gacetilla. Enhorabuena», en *El Comercio*, Gijón, 29 de octubre de 1898, pág. 2 y «Professions des commerçants et industriels de la ville de Paris par ordre alphabétique. 1898», en *Annuaire-Almanach du Commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou almanach des 1,500, 000 adresses de Paris, des départements, des colonies et des pays étrangers*, París: Didot-Bottin, 1898, pág. 1751. Archives de Paris, bobina 2MI3/119.

9 *Cfr.* F. CRABIFFOSSE CUESTA, *El color*, págs. 85, 198.

10 *Cfr.* «Professions des commerçants», en *Annuaire-Almanach du Commerce* Didot-Bottin, 1898 (pág. 1751), 1899 (pág. 1875) y 1900 (pág. 1811). Archives de Paris, bobinas 2MI3/119, 2MI3/122 y 2MI3/125.

11 *Cfr.* Evaristo VALLE, *Recuerdos de la vida del pintor*, Madrid: Trama, 2000 pág. 66.

12 *Cfr.* *Firmin Bouisset*, Toulouse: Centre de l’Affiche, de la Carte Postale et de l’Art Graphique, 1993, pág. 3.

de sus productos¹³. En el decenio siguiente, en su colaboración con Víctor Camis creó dos de los iconos por excelencia de la publicidad francesa: la niña de Chocolat Menier (1892) y el *petit écolier* de las galletas Lefèvre-Utile (1897).

Al parecer, la demanda de trabajo en la imprenta estaba sometida a grandes oscilaciones: a períodos de bonanza, en los que Evaristo, según su propio testimonio, llegó a ganar entre sesenta y ciento cincuenta francos diarios trabajando a destajo¹⁴, siguieron episodios de despidos, durante los cuales Valle no pudo encontrar ocupación en ninguna otra litografía. Un compañero del taller *Camis*, armenio sefardí, le propuso vender las «cosas que hacía en el taller a horas perdidas (...), las solían tomar en *Le Rire* y en otros varios periódicos; y no las pagaban mal»¹⁵. Efectivamente, dependiendo de la notoriedad del dibujante, un diseño para *Le Rire* podía ser pagado hasta en cien francos oro¹⁶. El semanario, editado por Félix Juven (1862-1947) y bajo la dirección artística del crítico Arsène Alexandre (1859-1937), había iniciado su andadura en 1894 y, por su tono general y calidad, se inscribía en el conjunto de los más importantes periódicos satíricos europeos del momento: *Punch* (1841), *L'Asino* (1892), *Simplicissimus* (1896) o *L'Assiette au Beurre* (1901). La nómina de dibujantes habituales la integraban Jossot, Guillaume, Capiello, Henri Somm (1844-1907), Pierre-Georges Jeannot (1848-1934), Adolphe Willette (1857-1926), Caran d'Ache (1858-1909), Charles Léandre (1862-1934), René Hermann-Paul (1864-1940), Léonce Burret (1866-1915), Maurice Radiguet (1866-1941), Abel Faivre (1867-1945), Auguste Roubille (1872-1955), Charles Huard (1874-1965), Francisco Sancha (1874-1936), Leal da Cámara (1876-1948), André Rouveyre (1879-1962) y de manera más excepcional, en tiradas litografiadas, Steinlen, Toulouse-Lautrec o Félix Vallotton (1865-1925).

Antes de su partida a París, Valle había cultivado un género de caricatura escasamente personal, que respondía más bien al gusto de la época, con un estilo realista, naturalista en la captación de los rostros de los caricaturizados y la característica deformación megalomorfia de las cabezas sobre cuerpos pequeños. No obstante, la desproporción no excesiva entre la cabeza y cuerpo de las figuras llevó García Quirós a considerar estas obras «en el camino de la simplificación»¹⁷.

Simplificación que se haría definitiva en sus viñetas para *Le Rire*. La cuidada edición de la revista dependía de lo escogido de sus colaboradores, aunque ninguno permanecía en plantilla por mucho tiempo. Un día a la semana se recibía a los dibujantes y se estudiaban sus trabajos. Si estos eran admitidos y no habían publicado nada anteriormente, se conce-

13 Cfr. Henri ENA, *Scènes et personnages de la vie moissagaise. Le Petit Monde de Firmin Bouisset*, Moissac : Color-Press Montauban, 1993, pág. 635 y Bernard LOGRE, «De Bouisset à Publi-Syntex, la petite fille s'affiche partout», en *Bulletin de la Société Archéologique Historique et Artistique Le Vieux Papier pour l'étude de la vie et des mœurs d'autrefois*, t. XXXVII, f. 374 (2004), pág. 146.

14 Cfr. E. VALLE, *Recuerdos*, págs. 23, 69.

15 E. VALLE, *Recuerdos*, pág. 69.

16 El sueldo medio de un obrero parisino de la época era de siete francos al día; cfr. Jean-Claude SIMOËN, *Le Rire. La « belle époque » dans toute sa vérité*, París : Éditions Robert Laffont, 1981, pág. 8.

17 Cfr. Rosa María GARCÍA QUIRÓS, *El humorismo gráfico en Asturias*, Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1990, pág. 42.

día a los autores un cuarto de página¹⁸; las dos colaboraciones originales de Valle, *Un duel à mort* [Fig. 1] y *Six grands peintres*, fueron reproducidas a media plana. En la primera de ellas se observa como el artista ha hecho suyo el empleo de la línea ágil y continua, que dota de forma y movimiento a las figuras, y de la mancha neta. A partir de este momento, la síntesis y la nitidez de los contornos caracterizarían sus diseños¹⁹, con claras influencias de dibujantes como Leonetto Cappiello, que obtuvo el éxito en su carrera como caricaturista en el semanario de *Juven*.

Esta capacidad para compendiar rasgos, gestos o actitudes características de un individuo, totalmente desligada ya de la desproporción o exageración decimonónicas, fue alabada por sus críticos también en Daniel Urrabieta (1851-1904): «Vierge es un vidente (...). Tiene el croquis instantáneo, y nadie le iguala en presentar mejor un personaje, detallar los accidentes, los rasgos más característicos de la fisonomía, de la forma y del vestido: sabe crear un tipo.»²⁰

Redactor gráfico de actualidad de *Le Monde illustré*, ilustrador de las obras de Chateaubriand (1768-1848), Jules Michelet (1798-1874), Víctor Hugo (1802-1885) y las ediciones francesas de Francisco de Quevedo (1580-1645)²¹, y comparado con Gustave Doré (1832-1883) por sus contemporáneos, Urrabieta Vierge se había establecido en París en 1869. En 1881 sufrió un ataque de hemiplejía que inutilizó su mano derecha, además de hacerle perder el habla y la memoria. Siguió dibujando con la izquierda y sus ilustraciones continuaron apareciendo en la prensa francesa y española. En Madrid, Vierge había sido discípulo de Julio García Mencia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y ambos debieron entrar de nuevo en contacto a través de la *Maison Turgis* que, además de estampas, tiraba puntualmente vistas y paisajes españoles, especialidad del primero. Sin duda, García Mencia indicó a Valle la conveniencia de entrevistarse con Vierge en su domicilio de Boulogne-sur-Seine²²:

Le mostré unos dibujos a la aguada. Le gustaron mucho. Me dijo que le visitara a menudo. Sólo le visité seis o siete veces. Me dio un bloque de tarjetas suyas para que con ellas me presentase donde quisiera. No me atreví a usarlas. (...) El aprecio que D. Daniel me demostraba me causaba



Fig. 1. Evaristo Valle, *Un duel à mort*. *Le Rire*, París, año VI, núm. 302, 18 de agosto de 1900. Fotografiado.

18 Cfr. Inocente SOTO CALZADO, *Dibujantes con París al fondo. Picasso y las revistas ilustradas*, Málaga: Fundación Picasso Museo Casa Natal / Ayuntamiento de Málaga, 2014, pág. 51.

19 Cfr. Pilar DE MIGUEL EGEA, «La caricatura en la obra de Evaristo Valle», en *Fundación Museo Evaristo Valle. Boletín núm. 4: Caricaturas, humor gráfico y otras ironías de Evaristo Valle*, Gijón, 1984, pág. 8.

20 José María de Heredia (1842-1905), en José ALTABELLA, «Urrabieta Vierge, gran ilustrador», en *Bibliofilia*, t. VIII, Valencia: Castalia, 1954, pág. 41.

21 Cfr. J. ALTABELLA, «Urrabieta Vierge», pág. 34.

22 Cfr. F. CRABIFFOSSE CUESTA, *El color*, págs. 85, 198.



Fig. 2. Evaristo Valle, *Excavaciones romanas en el Campo Valdés*, 1903. Lápiz y acuarela sobre cartulina, 495 x 660 mm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

emoción. Con medias palabras, señas y gestos, que yo le entendía muy bien, y con la elocuente lengua de su lápiz, me hablaba de arte; de las catedrales españolas, de las que tenía magníficos grabados; de Castilla. Me enseñaba libros ilustrados por él; y apuntes suyos, también de Castilla y de la Mancha, coloreados a la acuarela. Era sin duda un gran artista. De sensibilidad exquisita. Parecía que mi presencia encendía cierto calor en aquel enorme y destartado salón, en el que sólo había una vieja mesa de billar, dos armarios llenos de libros y dibujos, y su mesa de trabajo, en un saliente de cristales, a ras del suelo, en el fondo de un pequeño jardín descuidado. Con su gran perro, que le arrastraba su silla de ruedas cuando salía por aquellos alrededores. Agradecía con el alma la admiración que le profesaba (...), aunque yo nada representaba, a no ser la juventud.²³

Los apuntes de La Mancha habían sido realizados por Urrabieta en 1893, cuando se le propuso ilustrar una nueva edición de *El Quijote*. El artista viajó por España para recopilar material y regresó a París con innumerables bocetos, que terminarían apareciendo en *On the trail of Don Quixote* de Augusto Florian Jaccaci (1857-1930), publicado en Nueva York en 1896. Algunos de estos dibujos figuraron en la Exposición Universal de 1900, en la que Vierge obtuvo una medalla de oro²⁴ y García Mencía otra²⁵.

A finales de ese año, Valle regresó a Gijón y retomó su empleo en Moré Hermanos y Compañía. El 22 de mayo de 1901, Julio García Mencía abandonó la firma y el 1 de junio del mismo año se constituyó la nueva razón social Mencía y Paquet, que en abril de 1902 reclamaría a Valle para el departamento artístico de la Compañía Asturiana de Artes Gráficas²⁶. No obstante, el 5 de junio, Evaristo anunciaba al también pintor Nicanor Piñole (1878-1978), formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Roma, su abandono definitivo de la litografía por la pintura. La relación entre ambos se había hecho más estrecha tras el retorno de Italia de Piñole, y el éxito de éste en la exposición de arte mo-

23 E. VALLE, «Algunos datos», en E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, págs. 395-396.

24 Los dibujos de Vierge aparecieron también de forma seriada en 1896 en el *Scribner's Magazine* y en 1901 se editó la versión francesa del texto de Jaccaci: *Au pays de Don Quichotte*, *cf.* Elizabeth DU GUÉ TRAPIER, *Daniel Urrabieta Vierge in the Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1936, págs. XXIX, XXXI, XXXIII. Doscientos setenta de estos trabajos ilustraron finalmente los cuatro volúmenes de *The History of the Valorous and Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha*, T. Fisher Unwin, Londres 1906; *cf.* J. ALTABELLA, «Urrabieta Vierge», pág. 39.

25 No constituyeron la única presencia gijonesa en el certamen: una comisión de obreros fue enviada por el Ayuntamiento y Nicanor Piñole hizo coincidir su viaje de estudios a Roma con la muestra, para visitar el Louvre y los pabellones de pintura de la Exposición; *cf.* F. CRABIFFOSSE CUESTA, *El color*, pág. 198, Pilar GONZÁLEZ LAFITA, *Las artes gráficas en Gijón, 1890-1920*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1980, pág. 23 y FRANCISCO CARANTOÑA, *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del pintor*, Trea, Gijón, 1998., págs. 59, 68.

26 *Cfr.* F. CRABIFFOSSE CUESTA, *El color*, págs. 80, 96-99, 203-204.

derno de Roma en mayo, señalado por el *Heraldo de Madrid* y el diario gijonés *El Comercio*, terminó de decidir la vocación de Valle²⁷:

Como te dije en mi anterior, cuando vengas aquí puedes hacer uso de mi estudio. Yo dejé la litografía y me paso en él todo el día solo me dedico á hacer bocetos para carteles *ú lo que caiga* entrando de lleno en el divino arte no en el de Cúchares... en el nuestro (valga la confianza) (...) haciendo unas manchas de carbón que no las entiende ni el presidente de la compañía general hullera de Asturias.²⁸

Es evidente es estos dibujos la influencia de los trazos de contorno rápidos y nerviosos y la mancha de color de Vierge -en la que combinaba a veces acuarela, aguada e incluso óleo, con una hábil superposición de los colores y pincelada suelta-, caracterizados ambos por una suerte de vibración luminosa²⁹. También de los motivos de los apuntes de La Mancha, así como el incipiente expresionismo de las imágenes de la *Commune* que Urrabieta conservaba en su estudio³⁰. Asimismo, la presencia habitual de personajes representados de espaldas en estas obras, que llama la atención del espectador sobre una identidad a descubrir, remite a Firmin Bouisset, quien utilizó este recurso en numerosos trabajos [Fig. 2]³¹.

Algunas de estas obras, expuestas en diversos escaparates comerciales de Gijón durante el verano de 1903, sirvieron a una campaña de la prensa local que solicitó a la Corporación municipal la asignación a Evaristo de una beca para cursar estudios en París. La administración local no dudó en recabar opiniones autorizadas, como la de Nicanor Piñole:

Tenía unas facultades extraordinarias. Yo enseguida le vi. Salíamos al campo, veía un paisaje que le gustaba, y al día siguiente lo tenía pintado ya en su estudio. Cuando estaban discutiendo (...) si le daban o no a Valle una beca, vino a preguntarme un concejal: 'Pero, ¿vale este chico o no?'. Y yo le dije: 'Sí, hombre, sí; vale'. Fue cosa de pocos años la formación de Valle. En seguida apareció pintando como él era.³²

Finalmente, en la sesión ordinaria del Ayuntamiento celebrada el 31 de agosto de 1903 se aprobó por unanimidad que se le concediese a Valle la cantidad de tres mil quinientas pesetas anuales, con la obligación de regalar cada año una obra al Ayuntamiento³³. Eva-

27 Cfr. MATTEI, «El arte español en Roma», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11 de mayo de 1902, pág. 1, «Artista gijonés», en *El Comercio*, Gijón, 14 de mayo de 1902, pág. 3 y F. CARANTOÑA, *Nicanor Piñole*, pág. 79.

28 Carta de Evaristo Valle a Nicanor Piñole, fechada en Gijón el 5 de junio de 1902. Reproducida en F. CARANTOÑA, *Nicanor Piñole*, pág. 81.

29 Cfr. I. SOTO CALZADO., pág. 38.

30 Cfr. Luis BONAFoux, *Bombos y palos. Semblanzas y caricaturas*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París, 1907, pág. 9.

31 Cfr. B. LOGRE, «De Bouisset, págs. 149-150.

32 F. CARANTOÑA, *Nicanor Piñole*, pág. 79.

33 «Sesión ordinaria de 31 de agosto de 1903», Ayuntamiento de Gijón, *Actas de las sesiones*, 8 de junio a 31 de agosto de 1903, folio 129. Archivo Municipal de Gijón.



Fig. 3. Exterior de la *cit  d'artistes* 7 rue d'Arsonval, demolida en 1971. Fotografía tomada el 25 de enero de 1967. Ville de Paris, Commission du Vieux Paris.

risto partió de Gijón el 4 de octubre de 1903³⁴ y, llegado a París, se instaló en el número 7 de la *rue Belloni* [Fig. 3], actual *rue d'Arsonval*³⁵, entre la *rue Falguière* y la *rue de l'Armorique*:

Yo tenía mi estudio en la *rue Belloni*, estrecha y corta, que se extendía algo más arriba de la terminación del boulevard Pasteur, calle nueva que ni los cocheros conocían. Había tapias y empalizadas y sólo una edifi-cación, para estudios de pintores, dentro de un patio enorme al que se accedía por un portón con su porte-r a. El mío estaba en la parte baja y muy cerca del portón. (...) Por all  hacían de las suyas los *apaches* (...).³⁶

(...) Una cuesta atroz en un despoblado casi; un calle-j n solitario y triste orillado de arbolejos que parecen sauces llorones; una tapia de un cementerio ruinoso (...) un falansterio de artistas pobres, en un caserón conventual con larguísimos pasillos y cuartuchos nu-

merados y destartalados (...).³⁷

En 1898, Achille Moreaux, propietario de un establecimiento de colores y útiles para pintores y artistas en el 106 del bulevar de Montparnasse³⁸ y veterano de la guerra franco-prusiana³⁹, había solicitado al Ayuntamiento de París permiso para la construcción de

34 Cfr. «Gijón al día», *El Noroeste*, Gijón, 5 de octubre de 1903, pág. 2.

35 Jacques Hillairet da como fecha de apertura de la vía 1932, evidentemente errónea, bajo el nombre de un propietario de sus terrenos llamado Belloni. En 1946 se cambió por el del médico y físico Jacques Arsène d'Arsonval (1851-1940). Hacia 1900 contaba con ciento cuarenta y ocho metros de longitud y diez de anchura, doce en la actualidad; cfr. Jacques HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les  ditions de Minuit, Paris, 1997, t. I, pág. 111 y « Liste alphabétique des rues de Paris avec la longueur (et la largeur) de chaque voie, la désignation d'arrondissement, de quartiers, et l'origine de chaque nom, d'après les renseignements les plus nouveaux », *Annuaire-Almanach du Commerce* Didot-Bottin, París, 1898 (pág. 2396) y 1903 (pág. 2891). Archives de Paris, bobinas 2MI3/120 y 2MI3/134.

36 E. VALLE, *Recuerdos*, págs. 71, 75.

37 L. BONAFOUX, *Bombos y palos*, pág. 162. Publicado originalmente como «Espa oles en París.  Aqu  viv o!», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de abril de 1905, pág. 1.

38 Mantuvo su firma hasta 1903; cfr. « Liste alphabétique des adresses de Paris » y « Professions des commerçants... », en *Annuaire-Almanach du Commerce* Didot-Bottin, 1898 (págs. 666, 1372) y 1903 (págs. 556, 1431). Archives de Paris, bobinas 2MI3/118, 2MI3/119 y 2MI3/133.

39 En 1910 Moreaux residía en la *cit  Belloni* y el pintor polaco *Zygmunt Kami ski* (1888-1969) lo conoció un año después « (...) un hombre alto y desgarbado, de aspecto severo, mucho más de sesenta años. Las paredes de su estudio estaban recubiertas por fusiles Chassepot. (...) Durante la conversación, nuestro casero asintió rápida-mente a su participación en la guerra entre Francia y Prusia en 1870. Así que con estas armas había disparado a los prusianos, y seguramente a los comuneros en las calles de París en 1871. » *Zygmunt KAMI NSKI, Dzieje  ycia w pogoni za sztuk * Varsovia: Instytut Wydawniczy Pax, 1975, pág. 429. Quisiera agradecer el conocimiento de este texto y, muy especialmente, su traducción al italiano, a partir de la cual he realizado la mía, a Alessandro De Stefani, autor del estudio *La scultura di Modigliani in alcune fonti memorialistiche poco note*,

una edificación en el 7 de la *rue Belloni*, que ampliaría en 1899 y 1901⁴⁰: una *cit  d'artistes* con veintitrés estudios en la planta baja y veintisiete en la primera, dotada de un cierto confort: dos o tres sanitarios por planta⁴¹. Con una estructura de madera y ladrillo y cubiertas de paneles acristalados, tejas y zinc, la *cit * se desarrollaba en profundidad [Fig. 4] y su ocupación fue inmediata. En 1900 diecinueve artistas tenían ya su estudios-vivienda all ⁴², entre ellos los pintores Nicolae Dimitru Tintoreanu (1871-1901), Louis François Billoul (1874-1947), Julie Marest (activa c. 1875- c.1920) y Henri Conquet; el escultor Higinio de Basterra (1876-1957) y el grabador Alexandre Louis Gravier (1834-1905).

La residencia de los artistas en el distrito XV se había hecho habitual a partir del primer tercio del siglo XIX: en 1824, a causa de la prohibición de los cementerios intramuros, se abrió el entonces llamado cementerio del sur de París, a escasa distancia del bulevar de Montparnasse. Los marmolistas se instalaron cerca, atrayendo a escultores de renombre, como François Rude (1784-1855) o Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), quienes abrieron estudios frecuentados por colegas de profesión, amén de pintores y grabadores⁴³. Una primera oleada de urbanización tuvo lugar a mediados del siglo, alrededor de los bulevares de Montparnasse y de l'Enfer, hoy Raspail. A finales de la década de 1860, aproximadamente la cuarta parte de los artistas parisinos lo habitaban, a los que había que sumar varios centenares de extranjeros, verdaderos inversores en el barrio. En los años 1880, los sectores de los distritos XIV y XV próximos al bulevar de Montparnasse y la *rue Vauguirard* eran todavía arrabales campesinos, con grandes espacios despejados, propicios a la implantación



Fig. 4. Interior de la *cit  7 rue Belloni*, c. 1970. Fotografía del pintor Orlando Pelayo (1920-1958), encargada por Francisco Caranto a para ilustrar su monografía sobre Evaristo Valle.

presentado en el marco de las conferencias *Modigliani Scultore* en el Mart Rovereto el 19 de febrero de 2011.

- 40 Solicitudes de autorización con fecha de 4 de marzo de 1898 (publicada en el *Bulletin Municipal Officiel* el 5 de marzo), 10 de abril de 1899 (*BMO* 11 de abril) y 18 de febrero de 1901. Se desconoce el arquitecto. Archives de Paris, *Permis de construire 1880-1930, cote VO11 279*.
- 41 Cfr. *Bulletin de la Société historique et archéologique du xv me Arrondissement de Paris*, 12, (1998). Ramón Stolz (1903-1958) elevó el número de estudios a sesenta; cfr. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Ramón Stolz Viciano el día 23 de febrero*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958, pág. 18.
- 42 Cfr. *Bulletin* y « Liste alphabétique des rues de Paris... », *Annuaire-Almanach du Commerce* Didot-Bottin, 1900, pág. 2711. Archives de Paris, bobina 2MI3/126. Se han excluido los nombres que no han podido ser identificados: Arnoult (pintor), Carvonides (pintor), Gerardo de Esmarigoza (escultor), Herbert-Callan (pintor), Miss Mac Gregor (pintora), Antoine Mallet (escultor) y Sprickmann (pintor).
- 43 Cfr. Félix TORRES, dir., *Le nouveau Montparnasse. De la porte O c ane   la Seine*, Paris: Albin Michel, 1990, pág. 79.

de colonias artísticas. Hacia 1900, la zona ya había destronado a Montmartre, cada vez más ocupado por el turismo⁴⁴.

El fenómeno de las *cités d'artistes* se benefició de la explosión de la vida artística, que acogía a exiliados de todos los países, de una economía floreciente que favoreció el interés de particulares *amateurs* del arte, pequeños industriales y propietarios, y de la arquitectura efímera de las Exposiciones Universales. Los materiales de recuperación de la Exposición Universal de 1878 permitieron la construcción de la *cité* Fleurie, la *cité* des Fusains y Villa Malesherbes; la de 1889 aportó materiales para la Villa des Arts. Tras el desmantelamiento de la Exposición de 1900, coincidente con la última campaña constructiva de la *cité* Belloni, un pabellón circular de vinos sirvió al escultor Alfred Boucher (1850-1934) para crear el corazón de su famosa Ruche, inaugurada en 1902⁴⁵. Por su parte, Moreaux se hizo con una rocalla coronada por una concha y una barandilla de hierro forjado muy recargada, que se dispusieron en el patio de su *cité*⁴⁶.

El caso de Boucher ilustra otro de los aspectos que animó a los promotores de estas *cités*: una filantropía fourierista que encontró buen acomodo en las políticas socialistas de los gobiernos de Waldeck-Rousseau (1846-1904) y Emile Combes (1835-1921)⁴⁷. Según Boucher, era esencial crear un clima de seguridad para los jóvenes creadores, a fin de que «cada uno pueda vivir oblatamente del arte y de la belleza en una suerte de convento donde solamente serían admitidos los artistas. Allí, separados de la vida desagradable o peor, banal, cada uno podría trabajar a su antojo, abandonarse a su imaginación en medio de amistades fraternales, en una atmósfera de laborioso misticismo.»⁴⁸

La *cité* Falguière siguió el mismo propósito: una pequeña vía abierta sobre la calle del mismo nombre, a escasos metros de la *rue* d'Arsonval. Los terrenos del *impasse* los compró en 1861 el escultor Jules-Ernest Bouillot, ayudante de Alexandre Falguière (1831-1900), con el fin de construir una treintena de estudios y alquilarlos a buen precio a los artistas menos afortunados.

Al otro lado de la *rue* Falguière, Achille Moreaux dotó a los talleres de su *cité* de las características necesarias para el trabajo de sus residentes, constantes en la construcción de estos complejos: captación de la luz y doble altura⁴⁹. Así, el estudio de Valle, con suelo de ladrillo, «(...) era modesto; pero tenía un gran ventanal y un diván amplio y cómodo. También había en él una escalerilla que conducía al altillo donde yo dormía.»⁵⁰ Dos sillones, un sillón, una mesa, un caballete, una estufa, un espejo, una cama, una jofaina con

44 Cfr. Jean-Claude DELORME; Anne-Marie DUBOIS, *Ateliers d'artistes à Paris*, París: Parigramme, 2002, pág. 97.

45 *Cités* ubicadas por ese orden en 61-67 *boulevard* Arago (XIII^{ème}), 22 *rue* Tourlaque (XVIII^{ème}), 112 *boulevard* Malesherbes (XVII^{ème}), 15-17 *rue* Hégésipe-Moreau (XVIII^{ème}) y 2 *passage* de Dantzig (XV^{ème}); cfr. Geneviève HOFMAN, *Cités d'artistes à Paris. Histoire, marginalité, actualité*, París: Filigranes Éditions/Association Française d'Action Artistique/Mairie de Paris, 1997, págs. 9-10, 31-33.

46 Cfr. CADIOU, «Vie et mort des cités d'artistes, II», en *Connaissance de Paris et de la France*, 10-11 (1972), pág. 19. Agradezco a Alessandro De Stefani el conocimiento de este artículo.

47 Cfr. Jeanine WARNOD, *La Ruche et Montparnasse*, París: Weber, 1978, págs. 18, 28, 30.

48 Citado en G. HOFMAN, *Cités*, pág. 12. Traducción de la autora.

49 Cfr. J. C. DELORME; A. M. DUBOIS, *Ateliers*, págs. 23, 25.

50 E. VALLE, *Recuerdos*, pág. 71.

su jarro, una maleta y un baúl completaban el mobiliario de la vivienda⁵¹. En 1908, Valle pudo permitirse conferir a la sencilla dependencia un tono más alegre y elegante [Fig. 5]⁵². No en vano, a finales de la primera década de la centuria, todo este entramado de falansterios se había jerarquizado: los artistas que abandonaban la Ruche y el pasaje Dantzig por el núcleo *cit  Falguière-rue Belloni* podían considerarse afortunados por su promoción social. Habían franqueado la etapa previa para ganar el corazón de Montparnasse⁵³. La misma *rue Belloni*, con la implantación progresiva de diversos negocios a lo largo de la década - bodegas, lavanderías «de fino», costureras, cerrajeros, carboneros, «artículos de París», una fábrica de galletas- representaba una vocación industrial que se afianzó en todo el distrito antes de la I Guerra Mundial⁵⁴.

A su llegada en 1903 a la *cit * de Moreaux, Valle trab  amistad con el pintor jienense Cristóbal Ruiz (1881-1962), compañero de Nicanor Piñole en el estudio madrileño de Alejandro Ferrant (1843-1917) en 1897. También con Aurelio Arteta (1879-1940) y Anselmo Miguel Nieto (1881-1964), asimismo amigo de Piñole durante su estancia en Roma⁵⁵. Arteta había llegado a París en noviembre de 1902, pensionado por la Diputación de Vizcaya, para alojarse en el estudio que el escultor Quintín de Torre (1877-1966) ocupaba ya en la *cit  Belloni*⁵⁶. También en 1902, la Diputación Provincial de Valladolid otorgó a Miguel Nieto una pensión para continuar su formación en Roma. Un destino cuyo cambio por París solicitó a finales de ese mismo año, con el objetivo de coincidir con Arteta, a quien había conocido en 1894 en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid⁵⁷.



Fig. 5. Evaristo Valle en su estudio de París, c. 1909. Gijón, Archivo Fundación Museo Evaristo Valle

51 Cfr. E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, pág. 73.

52 Cfr. «Inmensa gratitud», *El Independiente*, Gijón, año II, n  62, 25 de julio de 1908, pág. 1; Romualdo ALVARGONZÁLEZ, «De la exposición del Club de Regatas. Evaristo Valle», *El Noroeste*, Gijón, 26 de agosto de 1915, pág. 1.

53 Cfr. J. WARNOD, *La Ruche*, pág. 14.

54 Cfr. « Liste alphabétique des rues de Paris... », en *Annuaire-Almanach du Commerce* Didot-Bottin, 1901 (pág. 2936), 1902 (pág. 2961), 1903 (pág. 2891), 1904 (pág. 2922), 1905 (pág. 2938), 1906 (pág. 3019), 1907 (t. II, pág. 235), 1908 (t. II, pág. 252), 1909 (t. II, pág. 269), 1910 (t. II, págs. 302-303), 1911 (t. II, pág. 305). Archives de París, bobinas 2MI3/129, 2MI3/132, 2MI3/134, 2MI3/138, 2MI3/141, 2MI3/144, 2MI3/148, 2MI3/153, 2MI3/158, 2MI3/163, 2MI3/168.

55 Cfr. F. CARANTOÑA, *Nicanor Piñole*, págs. 56, 58, 67.

56 Cfr. María SOTO CANO, «Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)», en *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, 32 (2010), pág. 55.

57 Cfr. José Carlos BRASAS EGIDO, *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*, Valladolid: Instituto Cultural Simancas, 1980, págs. 19-24.

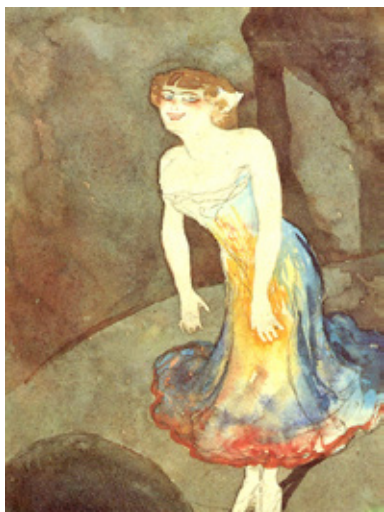


Fig. 6. Evaristo Valle, *Cabaretera parisina*, c. 1903. Lápiz y acuarela sobre papel, 250 x 185 mm. Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle.

Si bien Ramón Stolz habló de Arteta y Miguel Nieto como compañeros de estudio en la *rue Belloni*⁵⁸, el propio Nieto afirmó que su taller estaba junto al de Pablo Picasso (1881-1973), en una calleja de Montmartre⁵⁹. No obstante, compartía la bohemia con Arteta y De Torre y, sin duda, la amistad de ambos pintores con Valle se vio favorecida por su común dedicación a la litografía en los inicios de sus carreras⁶⁰. A finales de julio de 1905, en la posdata de una carta dirigida por Francisco Benedito a Nicanor Piñole, Miguel Nieto pedía a este último que transmitiera a Valle muchos recuerdos si se encontraba en Gijón⁶¹.

Además de este círculo de íntimos, entre 1903 y 1911, Valle hubo de encontrarse con una amplia nómina internacional de colegas en la *cit  Belloni*⁶²: los pintores Geraldine Allen, Nicolás Tarkhoff (1871-1930), Horace-Raoul Colmaire (1875-1965), Max Weber (1881-1961) y Ramiro Arr e (1892-1971); escultores como William Frederick Pope (1865-1906), Luis Dom nech y Vicente (c. 1871-1920), Karl Faller (1875-1908), Emil Hub (1876-1954), Mahonri Young (1877-1957), Marius Sa n (1877-1961), Félix Arthur Nylund (1878-1940), Jacob Epstein (1880-1959), Paul Ganuchard (n. 1881), Otto

Gutfreund (1889-1927); y el grabador  douard Mignot (m. 1903).

«Con Cristóbal Ruiz -y con otros, mucho más bravos que nosotros (...), Evaristo visit  «lugares impresionantes», «adonde me llevaban mi af n de ver y de admirar », y retrató a

58 Cfr. *Discursos leídos*, pág. 18.

59 Cfr. BAZÁN, «Una charla con Anselmo Miguel Nieto», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1940; citado en J. C. BRASAS EGIDO, *Anselmo Miguel Nieto*, pág. 48.

60 Ya en sus años de estudio en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, Arteta y Miguel Nieto trabajaron en la litografía de Mi n. Posteriormente, Arteta se coste  su primer curso en la Academia de Bellas artes de San Fernando como tipógrafo y también Miguel Nieto ingresó en la litografía Mateu para subsistir en Madrid en 1900; cfr. J. C. BRASAS EGIDO, *Anselmo Miguel Nieto*, pág. 20.

61 Cfr. FRANCISCO CARANTOÑA, *Nicanor Piñole...* pág. 97. Caranto a transcribe el cuerpo de la carta, pero no las dos posdatas: una de su autor, Francisco Benedito y la otra de Anselmo Miguel Nieto. En FRANCISCO CARANTOÑA, *Evaristo Valle*, Gijón: Fundación Museo Evaristo Valle, 1986, pág. 30, se cita simplemente: «D  muchos recuerdos a Valle si se encuentra ahí». Arteta y Miguel Nieto concluyeron su pensionado a finales de 1905 y en 1906 ya estaban establecidos en Bilbao y Madrid, respectivamente.

62 *Vid.* nota 29. No han podido ser identificados: Astre (pintor), Grabouski (pintor,  Adam Grabowski? [1875-1941]), Hast (pintor,  Jacques Hast?), Loethier (escultor), Moreau (pintor,  Luc Albert Moreau?,  Louis Moreau?,  Gaston Auguste Moreau?), Plonquet (pintor), Ponsky (pintor), Charles Rien (pintor,  Charles Rieu? [1875-1917]), Nicolás Simauski (pintor), St. Aubin (pintor), Tasson (pintor). Naturalmente, la aparición en estos anuarios deb  pagarse, con lo que es imposible conocer con certeza cuántos artistas pasaron por la *cit  de Moreaux* en esos años. Las posibles identidades de Grabouski, Hast y Rien han sido sugeridas por Alessandro De Stefani.

«tipos bien vestidos y alhajados y a varias bailarinas que eran (...) las que se encargaban de alhajar a estos tipos...»⁶³, iconografías complementarias en la época: *femmes fatales* [Fig. 6] y adinerados burgueses con sombrero de copa y frac⁶⁴. Francesc Fontbona ha apuntado como fuera del círculo vasco o catalán raramente se encuentran este tipo de inquietudes temáticas o plásticas postmodernistas entre los pintores españoles⁶⁵, a menudo insertas en la temática de las figuras del mundo del espectáculo en plena actuación -cantantes de cabaret, *diseuses*, *vieux marcheurs*-, iluminadas desde abajo, como por las candilejas de un escenario, que Toulouse-Lautrec puso de moda en la última década del siglo XIX⁶⁶.

Aunque cuando a Valle se le hacían observaciones sobre estas afinidades «no las negaba; sonreía complacido»⁶⁷, Pablo Picasso señaló como la asunción de estos temas por los artistas más jóvenes no fue cuestión de influencias, sino de una realidad vivida por todos ellos: «Por aquella época veíamos muchísimo a Lautrec. Y como yo utilizaba el lápiz conté, como Steinlen, y me daba por los mismos temas, porque son los que se me ponían delante de los ojos, escribieron en algunas ocasiones que Lautrec o Steinlen me habían influido. ¡Qué paradoja!»⁶⁸

El corresponsal del *Heraldo de Madrid* Luis Bonafoux y Quintero (1855-1918) y el escritor y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) constituían la puerta de entrada para los artistas españoles en París, quienes se presentaban en la capital francesa con una carta para alguno de los dos⁶⁹. Bonafoux dio cuenta de la llegada de Valle:

(...) bien se me alcanza que haya venido de España a París el pintor asturiano Evaristo Valle, porque en París hay más tela que pintar (...); pero en cualquier rincón del mundo donde estuviese él daría excelente fruto su talento (...). Sin hablar palabra, como poseído del valor de sí mismo, (...) fue haciendo desfilar ante mí los lienzos que ha traído de Gijón. Fueron su saludo, su presentación y su recomendación (...).⁷⁰

63 E. VALLE, *Recuerdos*, págs. 77, 95.

64 Cfr. Erika BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2004, págs. 254-255.

65 Cfr. Francesc FONTBONA, «La creatividad de la generación de la crisis: el postmodernismo», en Carlos CID PRIEGO, coord., *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996, págs. 120-121.

66 *L'Assiette au Beurre* dedicó todo su número 36, del 7 de diciembre de 1901, a «Les Cafés Concerts», ilustrado por Ibels (1867-1936). La representación de los distintos géneros cultivados en los cafés cantantes se acompañó de los textos de las canciones.

67 E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, pág. 245.

68 Georges MICHEL, *De Renoir a Picasso*, París: Librairie Arthème Fayard, 1954, citado en AA.VV., *Picasso. Tradición y vanguardia*, Madrid: Museo Nacional del Prado / MNCARS, 2006, pág. 375. Las coristas de espectáculos de canción y cabaret ya habían aparecido en la obra de Picasso antes de su primer viaje a París, aunque tras su marcha a Francia y bajo la influencia de Toulouse-Lautrec se repitieron con frecuencia; *vid.* portada de *Arte Joven*, Madrid, año I, n° 3, 3 de mayo de 1901.

69 Cfr. Daniel VÁZQUEZ DÍAZ, «El París de la 'belle époque'», *ABC*, Madrid, 14 de octubre y 7 de noviembre de 1962; citado en Jaime BRIHUEGA; Isabel GARCÍA, dirs., *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969*, Madrid: MNCARS/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, págs. 313, 314.

70 Luis BONAFoux, «París al día. Un pintor asturiano», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de noviembre de 1903, pág. 1.



Fig. 7. Evaristo Valle, *El filósofo*, c. 1909. Óleo sobre lienzo, 193 x 104 cm. Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle.

El crítico presentó a Evaristo a Ignacio Zuloaga (1870-1945), entonces en su apogeo, cuyo estudio de la *rue Caulaincourt* visitaría Valle en tres ocasiones, visitas que Zuloaga le devolvería para «hacerle advertencias sobre arte»⁷¹. En este momento, el estudio del pintor eibarrés se había convertido en lugar de peregrinación para los entusiastas del Greco, con *La visión apocalíptica* (1608-1614)⁷², entonces conocido como *Amor sagrado, amor profano*, que Zuloaga había adquirido en el verano de 1905⁷³. En una primera versión de su *Autobiografía breve*, garrapateada en su libro de cuentas hacia 1946, Evaristo afirmó que en 1902, con ocasión de sus visitas al Museo del Prado, Toledo y el Escorial, «Goya y Greco me deslumbraron».⁷⁴

La expresividad de las figuras, especialmente las masculinas [Fig. 7], y su disposición con respecto al paisaje, que dota de protagonismo a los planos del fondo, en una serie de lienzos de esta época que representan, como indicó Javier Barón, una auténtica colección de frescos de la sociedad rural asturiana⁷⁵, denotan la influencia de Zuloaga. Es probable que el interés de Valle por James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) naciese también a través de la obra de Zuloaga, ya desde 1898. El tratamiento de los volúmenes de las telas en imágenes de la España blanca como *Mujer de Alcalá de Guadaíra* (1896) revelan no sólo la admiración de Zuloaga por el Greco, sino que conocía los retratos de Whistler, John White Alexander (1856-1915) y su amigo John Singer Sargent⁷⁶. A finales de 1893, Zuloaga había partido a In-

glaterra recomendado a la familia del gran coleccionista y mecenas Alfred Morrison (1821-1897), cliente y admirador de su padre Plácido (1834-1910). Zuloaga retrató entonces a los

71 E. VALLE, «Algunos datos», en E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, pág. 397 y Luis BONAFoux, «París al día. El número 1», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 20 de abril de 1914, pág. 1.

72 Cfr. María Teresa OCAÑA, «Picasso y El Greco», en AA.VV., *El Greco. Su revalorización por el modernismo catalán*, Barcelona: MNAC, 1996, págs. 58-59.

73 Cfr. John RICHARDSON, «Picasso's Apocalyptic Whorehouse», *The New York Review*, Nueva York, 23 de abril de 1987, págs. 41-44. Posteriormente, Zuloaga lo escogió como fondo para *Mis amigos* (1920-1936), retrato inacabado de varios miembros de la Generación del 98.

74 Cfr. *Diario de cuentas hasta el día de su fallecimiento por Evaristo Valle*, fol. 12 v. Gijón, Archivo Fundación Museo Evaristo Valle.

75 Cfr. Javier BARÓN THAIDIGSMANN, *Colección Pedro Masaveu. Pintura Asturiana*, Gijón: Cajastur, Gijón, 1996, pág. 42.

76 Priscilla E. MULLER, «Sorolla, Zuloaga y los Estados Unidos: Interacciones», en AA.VV., *Sorolla- Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, pág. 59.

Morrison y, supuestamente, a una sobrina de Whistler, y desde entonces se hablaría de la influencia de éste en su obra⁷⁷.

El acuerdo tomado por la municipalidad gijonesa el 31 de agosto de 1903 había asegurado a Evaristo el cobro de la pensión los meses de octubre, noviembre y diciembre, con cargo al presupuesto de ese año, y dejó el resto pendiente del ejercicio de 1904. Cumplida la anualidad, el 4 de enero de 1905 el Ayuntamiento anunció la convocatoria de oposiciones el día 15 del mismo mes, para cubrir dos plazas de pensionados de Bellas Artes⁷⁸. Las becas tendrían dos años de duración y los estudios podrían realizarse en cualquier capital europea de reconocido prestigio en el campo artístico. Se ofició a Valle, participándole la convocatoria⁷⁹, pero éste no concurrió y en la primavera de 1905 volvió a instalarse en su ciudad natal durante tres años, tras presentar un lienzo al Salón de la *Société Nationale des Beaux-Arts: Le goûter*⁸⁰. A decir de Bonafoux, París echaba de menos a Valle:

El gran Zuloaga suele preguntarme:

– ¿Y Evaristo Valle? ¿Cuándo vuelve? ¡Lástima de chico! Tiene mucho talento.

Un loco del arte, el joven pintor Maeztu, que promete mucho y bueno, mirando unas telas de Valle decía: - Eso es, así me lo había imaginado yo. ¡Magnífico!

Y hace pocos días, en un salón, la notable periodista Berthe Delaunay, contemplando una tela que representa tres cabezas de mujer exclamó:

– ¡Si parecen de Goya!... ¿Quién ha pintado esto?

Se le contestó que aquella tela es obra de un incipiente pintor español (...).⁸¹

Finalmente, el 16 de mayo de 1908, la prensa gijonesa anunció que Evaristo partía el mismo día en el tren correo para París⁸². Retornó a su estudio de la *cit  Belloni*, con un alquiler de unos doscientos treinta francos por trimestre⁸³, donde volvió a coincidir con Cristóbal Ruiz. Fuera de la colonia española del falansterio de Moreaux, Valle sólo mencion  expresamente su relación con Amedeo Modigliani (1884-1920): «De los pintores que trabajaban all  sólo trat  al italiano Modigliani; pequeño, taciturno, misántropo, pero no conmigo...»⁸⁴. Modigliani se trasladó en abril de 1909 al estudio ocupado por Cha m

77 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Planeta, Barcelona, 1990., pág. 58.

78 Cfr. «Sesión ordinaria de 4 de enero de 1905» y «Sesión ordinaria de 1 de febrero de 1905», Ayuntamiento de Gijón, *Actas de las sesiones*, 14 de noviembre de 1904 a 1 de febrero de 1905, fols. 143v, 144 y 226 v. Archivo Municipal de Gijón.

79 Cfr. «Gijón al día», en *El Noroeste*, Gijón, 10 de enero de 1905, pág. 3.

80 Número 1175 del catálogo ; cfr. *Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue Illustr  du Salon de 1905*, París: Ludovic Baschet, 1905, pág. XXVIII y *Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1905. Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture, Art décoratif et Objets d'Art expos s au Grand Palais*,  vreux: Ch. H rissey, 1905, pág. 169.

81 Luis BONAFUOX, «París al día. Destierro artístico», en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de noviembre de 1907, pág. 1.

82 Cfr. «Noticias», en *El Independiente*, Gijón, año II, n  52, 16 de mayo de 1908, pág. 3 y «Gijón al día», en *El Noroeste*, Gijón, 16 de mayo de 1908, pág. 4.

83 Cfr. Z. KAMI NSKI, *Dzieje  ycia*, págs. 428-429.

84 «Me impresionó y disgust  de verdad cuando, ya viviendo en Gijón, supe que había muerto en la miseria, en un hospital. ¡Y ver con espanto, como ya sabéis, que hoy sus cuadros se venden y se compran en dinerales! Otro ejemplo que desgarr  el alma...»; E. VALLE, *Recuerdos*, pág. 71.



Fig. 8. Evaristo Valle, *Cabeza de pierrot*, c. 1908. Óleo sobre lienzo, 41 x 43 cm. Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle.

Soutine (1893-1943) en el número 14 de la *cit  Falguière*. Sin embargo, los contactos entre el grupo de artistas debieron ser anteriores: Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), llegado a Montmartre en septiembre de 1906, había conocido de inmediato a Modigliani en la *rue Caulaincourt*, además de frecuentar el círculo vasco de Ramiro Arr e, Juan de Echevarría (1875-1931) y Gustavo de Maetzu (1887-1947)⁸⁵. Según Vázquez Díaz, Cristóbal Ruiz vio por primera vez la obra de Modigliani ya en 1907⁸⁶.

En este sentido, debe estimarse la relevancia, en el aspecto pictórico, del trato de Valle con Amedeo Modigliani, cuestión de la que ya Francisco Caranto a señaló la complejidad, pues el italiano se hallaba asimismo en una etapa primeriza de su arte, alejado aún de aquello que lo haría caracter stico⁸⁷. No obstante, una obra como *Cabeza de pierrot* [Fig. 8] s  que acusa el contacto con un Modigliani que a su llegada a París no buscó la

influencia de Picasso, los *fauves* o Cézanne, sino el magisterio de Toulouse-Lautrec⁸⁸.

Enrique Lafuente Ferrari consideró posible que Valle hubiera acudido en sus años París a alguna academia libre vespertina⁸⁹. La más afamada de la época, entre franceses y extranjeros, y también entre los residentes de la *cit  Belloni*, fue la Académie Julian. Fundada por el pintor Rodolphe Julian (1839-1907) en 1868, era especialmente apreciada por la libertad en el desarrollo individual del talento del alumno. No existe, sin embargo, ninguna constancia en sus registros del paso de Valle por alguno de sus talleres⁹⁰. Similar ideario docente compartía la Académie Colarossi, trasladada a Montparnasse en 1870, y la Académie de la Grande-Chaumi re (1904), de las que fue profesor y fundador, respectivamente, el barcelonés Claudio Castelucho (1870-1927), figura característica de Montparnasse. El establecimiento de materiales para artistas de los hermanos Castelucho, situado en la *rue* de la Grande-Chaumi re, como las dos academias, fue frecuentado asiduamente por Modigliani y la colonia española.

85 Cfr. J. BRIHUEGA; I. GARCÍA, *Daniel Vázquez Díaz*, pág. 336.

86 Cfr. Daniel VÁZQUEZ DÍAZ, «Cristóbal Ruiz, pintor de claras serenidades», en *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1964, pág. 23.

87 Cfr. F. CARANTOÑA, *Evaristo Valle*, pág. 46

88 Cfr. WERNER SCHMALENBACH, «The portraits», en RESTELLINI, M., *Modigliani. The Melancholy Angel*, Milán: Skira, 2002, pág. 40.

89 Cfr. E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte*, pág. 54.

90 Archives de l'Académie Julian, cote 63 AS 1-9, Archives Nationales, París. «Livre de comptabilit s des élèves» publicado en «The Julian Academy. List of students and professors. 1869-1939 », en Catherine FEHRER, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939: Spring Exhibition*, Nueva York: Shepherd Gallery, 1989. En 1903, Cristóbal Ruiz fue alumno del taller de Jean-Paul Laurens; cfr. Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, San Juan de Puerto Rico: Juan Ponce de León, 1963, págs. 24-25.

Sin embargo, en la primera mitad de la década de 1910, en un cuaderno de apuntes con dibujos que pueden fecharse entre 1902 y 1903⁹¹, Valle dejó plasmada su opinión sobre el realismo en la pintura:

Se tiene el concepto equivocado de que el canto del pájaro es más bello cuando se aproxima al del hombre y el del hombre cuando se aproxima al del pájaro, la hoja de la rosa cuando parece cutis de doncella y el cutis cuando parece hoja de rosa, así piensan los hombres, un cuadro cuando parece la natura y la natura cuando parece un cuadro. Estos son limitar, querer que vivan todos en el mirar de los torpes. Así sucede con el arte lo definen le dan reglas, y de una cosa que reina en lo ideal, la traen á la materia y luego cuando topan con materia que les place la idealizan.

Arte es el fruto de un sentimiento. El ojo insensible no puede apreciar la calidad de su fruto. El arte decae cuando la espontaneidad desaparece. Por eso el arte llega al corazón de los que saben sentir. Las academias estrujan para que mane ese fruto regando tierra estéril que por los cuidados brota una planta que puede dar su fruto pobre (...). Absurdos que el buen sentido rechaza.

Por entonces, Valle se había establecido de modo definitivo en Gijón en 1911, tras sufrir en París su primera crisis de agorafobia, lo que supondría su ruptura con la *rue* Belloni y el vecino *impasse* Falguière y, por tanto, con un grupo artístico internacional bien establecido, con una relativa seguridad económica, buenos contactos y promoción social, indispensables para participar como extranjero en el circuito expositivo de los diferentes salones que tenían lugar a lo largo del año en la capital francesa. Durante la década siguiente, la reelaboración absolutamente personal que Evaristo hizo en su obra de los presupuestos de vanguardia asimilados en París, supuso la superación, desde la expresividad postsimbolista, del naturalismo objetivista de la generación de pictórica de 1860 en Asturias.

91 Vid. *Cuaderno 1902-1903*, clasificado por Lafuente Ferrari como «(10) R. C». Gijón, Archivo Fundación Museo Evaristo Valle.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CÁCERES: LA ESCUELA ELEMENTAL DE TRABAJO Y CAPATACES AGRÍCOLAS

ENRIQUE MELÉNDEZ GALÁN
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Este escrito tiene como objetivo el mostrar la historia de un característico centro de enseñanza profesional y de las Bellas Artes en el Cáceres del siglo xx. A lo largo de los diferentes apartados, se podrá aprehender las causas que motivaron el nacimiento de este centro, sus transformaciones y el papel que jugó dentro de la sociedad cacereña.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística, Arte Extremeño, Escuela de Artes, Regionalismo Extremeño, Profesores de Bellas Artes.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to show the story of one of the most particular schools of fine arts of the xx century in Cáceres. It has been organised following the different changes since the dawn of its existence and focused on their role in the society of this Century.

KEYWORDS

Art Education, Art from Extremadura, School of Arts, Regionalism from Extremadura, Teachers of the Fine Arts.

La Educación Artística en Cáceres, como en el resto de España, se ha desarrollado a través de una sucesión de centros de formación que conforman un recorrido histórico-artístico muy interesante del que hasta hace pocos años se conocía muy levemente y sobre el que había escasas publicaciones. Estos centros han crecido, han evolucionado, se han asentado o han desaparecido en función de su capacidad de adaptación a las realidades socioeconómicas que se encontraban en aquellas ciudades en las que se asentaban. Sumado ello a las legislaciones provenientes del Estado, las Escuelas de formación profesional y artística cambiaban sus denominaciones y los centros variaban su funcionalidad dirigiendo la formación, en este caso de los cacereños, hacia diferentes fines dependiendo de la época. Una de estas instituciones de educación artística y profesional que mayor recorrido en el tiempo tuvo en la ciudad de Cáceres fue esta Escuela Elemental de Trabajo, la cual se mantendría desde los años treinta hasta mediados de los cincuenta. A través del estudio de fuentes documentales custodiadas tanto en el Archivo Histórico Municipal, como en el Archivo de la Diputación de Cáceres, así como en el Museo de Historia y Cultura «Casa Pedrilla», entre otros, se ha podido desgranar y comprender mejor un centro y, con ello, aportar una pieza más al puzzle que es la historia de la docencia de las Bellas Artes en la región extremeña.

ANTECEDENTES: DE LA ACADEMIA POPULAR DE DIBUJO A LA ESCUELA MUNICIPAL DE ARTES Y OFICIOS

La tradición educativa artística en Cáceres remonta su vida contemporánea a mediados del siglo XIX, cuando Rafael Lucenqui dirigía el centro conocido como la Academia Popular de Dibujo, la cual encontró continuidad hasta finales del citado siglo ejerciendo allí la labor docente Higinio Pérez¹ y José Losada y Turrientes, artistas y profesores de los cuales no tenemos muchos datos salvo por lo expuesto en la obra de Nicolás Díaz y Pérez y en los estudios de Esteban Cortijo y Miguel Hurtado². Dicha práctica educativa encontraría algo de continuidad en la iniciativa de un grupo de profesores del Colegio de 2ª Enseñanza S. Jorge que en 1897 apostaron por la creación de una Escuela de Artes y Oficios³ siguiendo el modelo que en el resto del territorio nacional se estaba extendiendo. Entre 1908 y 1910, la sociedad cacereña contó con otro centro: la Escuela Elemental Provincial de Artes Industriales, la cual sufrió de la desidia del alumnado y acabó cerrando sus puertas por la

1 Dip. Provincial de Cáceres, «Extracto de la sesión celebrada por la Dip. Provincial el 24 de Abril de 1896» en *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres*, N.º 82, 1896, pág. 326.

2 Esteban CORTIJO (Coord.), «Nuestros artistas de ayer (un territorio poco explorado)» en <http://www.camaracaceres.es/actividades/publicaciones/libros/completos/61/contenidos/miguel.htm>, Consulta: mayo, 2016.

3 Expediente N.º 21, «S. T.» en Caja 19/356, Archivo Histórico Municipal de Cáceres (en adelante AHMC).

falta de asistencia a clases y a los exámenes finales⁴, sustituyéndose por un Centro Provincial de Enseñanza del Obrero para mantener las asignaturas de Dibujo y Aritmética⁵.

Por aquel entonces, el absentismo era una costumbre muy común y la principal lacra de estos centros educativos, los cuales buscaban todo tipo de remedios para evitar que la masa obrera descuidara su educación en pos de unos «vicios» que suponían el principal enemigo de la educación de las clases sociales más desfavorecidas. Así recoge Paulí Dávila esta problemática que afectaba a estas escuelas de enseñanza artística y profesional, herederas de un papel moralizante, objetivo de los intelectuales del siglo XIX que pretendían que se abandonasen los vicios nocturnos y dedicasen ese tiempo a actividades culturales, entendiéndose como alternativas a esas costumbres mal vistas por esta élite cultural. De este modo, a través del aprendizaje de un oficio se lograría que el obrero «prefiera y halle más agradable el pasar las veladas en la escuela a malgastarlas en la taberna o café, y desarrollar el gusto artístico tan poco común, por desgracia, entre nuestros artesanos»⁶. En Extremadura, la ausencia de alumnado se denotaba especialmente en los exámenes finales, ya que esta región, en aquella época eminentemente agraria, necesitaba de una mano de obra numerosa en el campo y la necesidad de un sueldo en muchas casas hacía que, en la época de recolección, que comienza a partir de los meses de abril y mayo, descendiera en gran número la asistencia a clase.

Con la lección aprendida de la Escuela Elemental Provincial de Artes Industriales, Antonio Silva como director del centro de enseñanza artística que se instaló en Cáceres tras el Centro Provincial de Enseñanza del Obrero, tomó una serie de medidas para combatir este problema. Entre ellas, el adelantar los exámenes y la finalización del curso escolar a finales de Abril, el otorgar premios al alumnado más destacado⁷ o facilitarles material escolar para ahorrar en gastos⁸. Consiguió así, dar una continuidad a una Escuela de Artes y Oficios que no se había dado antes en Cáceres para este tipo de centros. Esta institución, que entre 1922 y 1932 estuvo formando a los cacereños en múltiples disciplinas, supuso el germen para que, en 1932, el Ayuntamiento decidiese iniciar un proceso de renovación que culminó con la asimilación de este centro por la Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas que en el presente escrito tratamos.

4 Luis GRANDE BAUDESSON, «La Escuela de Artes y Oficios: triste realidad», *El Adarve*, 10/09/1910.

5 Redacción, «La Escuela de Artes de la Diputación» en *El Noticiero*, 27/09/1910.

6 Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, *Memoria del curso escolar 1894-95*, Bilbao, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1894, pág. 57, en Paulí DÁVILA BALSERA, *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco, 1879-1929*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1997, pág. 328.

7 «Dictamen de la Comisión de Instrucción Pública» del 30/10/1923 en Expediente N° 6 de la Secc. de Instrucción Pública, Neg. 2º, *Expediente instruido para la implantación de una Escuela Municipal de Artes y Oficios* en Caja 20/459, AHMC

8 Redacción, «La sesión de esta mañana de la Comisión Permanente» en *Nuevo día: diario de la provincia de Cáceres*, 08/11/1926.

EL PORQUÉ DE UNA ESCUELA ELEMENTAL DE TRABAJO Y CAPATACES AGRÍCOLAS: LA ADAPTACIÓN CURRICULAR DE LAS ESCUELAS DE ENSEÑANZA PROFESIONAL Y ARTÍSTICA

Antes de entrar a desengranar los procesos que acompañaron a la creación del centro cacereño, es necesario detenerse en las causas que propiciaron la transformación de una Escuela Municipal de Artes y Oficios que cerraba su último año de vida con una gran asistencia y cierto prestigio en la localidad. Jacinto Herrero, alcalde de Cáceres, aludía en el año de 1932 al progresivo aumento de trabajadores que en la localidad cacereña se dedicaban a las labores del campo y a la falta de un centro donde perfeccionar su oficio y adquirir un título oficial⁹. Encontramos, por tanto, en la riqueza agrícola del término municipal la principal causa de que este centro adquiriera el apellido de «Capataces Agrícolas»¹⁰.

También habría que tener en cuenta el peso que iban ganando las candidaturas agrarias que, para las elecciones del año 1931, presentaban en su programa la creación de cátedras en las escuelas de artes y oficios con las que reforzar las enseñanzas agrarias¹¹. En este sentido, una de las características que solía acompañar a los establecimientos educativos de artes era la flexibilidad a la hora de establecer los programas de enseñanza. Esta flexibilidad se debía a la dependencia de las corporaciones municipales o provinciales y a la escasa legislación estatal, lo que permitía que las necesidades locales se plasmaran de una manera más inmediata que si ello tuviera que derivarse desde el ámbito nacional. Gracias a esto «tanto la legislación, como la creación de instituciones educativas relacionadas con la formación profesional se ajustan a la realidad económica de España, dominada por un sector productivo primario»¹² y esto es especialmente aplicable para el caso extremeño. No obstante, como expresa Paulí Dávila, eso no significaba que hubiera «una gran variación curricular entre unas escuelas y otras», sino que siempre en todos los centros se encontraba un núcleo conformado por Dibujo, Aritmética y Geometría. En cambio, sí es cierto que en los centros de enseñanza se tenía muy en cuenta la realidad social con la que se encontraban a la hora de formar al alumnado, ya que muchos de estos programas eran adaptados y la práctica se alejaba en ocasiones de lo teóricamente establecido en el programa docente¹³.

Como última razón, había que tener en cuenta la Reforma de la Ley Agraria que entró en vigor en septiembre de 1932 y a la cual alude directamente el Ayuntamiento como uno

9 «Propuesta del Ayuntamiento de Cáceres al Ministerio de Instrucción Pública para implantar una Escuela Elemental de Trabajo» del 18/06/1932 en *Expediente instruido para solicitar del Excmo. Sr. Ministro de I. Pública la creación en esta capital de una Escuela Elemental de Trabajo conforme a lo que dispone el Estatuto de Formación Profesional del 21/12/1928*, Exp. N°16, Secc. de Instrucción Pública, Neg. 2°, Caja 20/460, AHMC.

10 «Acta de Sesión del Ayuntamiento» del 07/09/1932 en *Expediente...*

11 Redacción, «El manifiesto de los candidatos agrarios» en *Nuevo día: diario de la provincia de Cáceres*, 07/04/1931.

12 Paulí DÁVILA BALSERA *et al.* «La formación profesional en la España Contemporánea: políticas, agentes e instituciones», en *Historia de la Educación*, n.º 33, págs. 43-74.

13 Paulí DÁVILA BALSERA, *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco, 1879-1929*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1997, págs. 345-347.

de los motivos principales para el establecimiento de esta Escuela. Con ella, además de la enseñanza de las Bellas Artes, la población obrera podía obtener los «elementales conocimientos que aumenten las ventajas de la posesión de la tierra que la Ley confía a su inteligencia, trabajo y amor al campo»¹⁴. Se lograba así dar cabida en la formación profesional a una masa obrera que, con los instrumentos adecuados en materia de educación, podría explotar aún más la capacidad agraria de la tierra extremeña.

EL SURGIMIENTO DE LA ESCUELA ELEMENTAL DE TRABAJO Y CAPATACES AGRÍCOLAS

Esta Alcaldía, teniendo en cuenta los beneficios que para todas las clases sociales y principalmente para los trabajadores había de reportar, facilitando a aquellos elementos de perfeccionamiento y título oficial acreditativo de sus conocimientos, propone a la Corporación si le pareciese conveniente se sirva acordar solicitar del Ministerio la creación en esta Capital de una Escuela Elemental de Trabajo, conforme a las prescripciones del Estatuto de Formación Profesional de 21 de Diciembre de 1928...¹⁵

Con estas palabras, el 18 de mayo de 1932, el alcalde accidental Jacinto Herrero propuso a la Corporación Municipal de Cáceres la creación de una Escuela Elemental de Trabajo para la cual, además, proponía consignar en sus presupuestos 5173 ptas. y ofrecer un local para la instalación provisional de esta Escuela¹⁶. La Comisión ese mismo día aprobó la propuesta pero añadía que la Escuela Municipal de Artes y Oficios pasara a incorporarse a esa Escuela Elemental de Trabajo, así como la consignación de 13000 ptas. que le correspondía¹⁷. De este modo, la docencia de las Bellas Artes en Cáceres, impartida por esta Escuela Municipal, se integraría en el nuevo proyecto docente que se planeaba para la ciudad de Cáceres.

Un mes después, desde la alcaldía se elevó la petición al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, exponiendo las razones que comentábamos en los epígrafes anteriores y que aludían al aumento progresivo de trabajadores y la falta de un centro donde poder perfeccionar sus conocimientos y adquirir, además, un título oficial¹⁸. En ese mismo año, el día 7 del mes de septiembre, el Alcalde nuevamente se dirigió al Ministerio, reiterando su petición pero en este caso incorporando la posibilidad de expedir los títulos de Capataz Agrícola y de Práctica Agrícola, exponiendo las razones comentadas con anterioridad¹⁹,

14 «Acta de la Comisión Municipal Permanente de Instrucción Pública del Ayuntamiento de Cáceres» del 17/10/1932 en *Expediente...*

15 «Propuesta del Alcalde Accidental Jacinto Herrero a la Corporación Municipal para crear una Escuela Elemental de Trabajo» del 18/05/1932 en *Expediente...*

16 *Ibidem.*

17 «Acta de Sesión del Ayuntamiento de Cáceres» de 18/05/1932 en *Expediente...*

18 «Propuesta del Ayuntamiento de Cáceres al Ministerio de Instrucción Pública para implantar una Escuela Elemental de Trabajo» del 18/06/1932 en *Expediente...*

19 «Propuesta del Ayuntamiento de Cáceres al Ministerio de Instrucción Pública para implantar una Escuela Elemental de Trabajo» del 07/09/1932 en *Expediente...*

por lo que la Escuela Elemental de Trabajo de Cáceres iba conformándose y adquiriendo el aditamento en su denominación de Capataces Agrícolas.

Siguiendo este proceso de conformación, desde la Alcaldía se dirigió una carta al director del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza D. Gonzalo Fructuoso Tristancho para comenzar las gestiones necesarias para impulsar esta entidad²⁰, a lo que el director respondió advirtiéndole de las dificultades con las que se encontrarían por el camino, ya que la Carta Fundacional, el tema económico, el profesorado, los programas de las asignaturas, requerían, según éste, de ser «meditados». No obstante, le augura que en pocos días tendrá preparado un proyecto que «sirva para convertir en realidad nuestra idea»²¹. Fusionando la Escuela Municipal de Artes y Oficios con la de Capataces Agrícolas, el peso iba a caer fundamentalmente en las enseñanzas agrarias, pero con ello se ahorrarían muchas de las problemáticas de las que el Sr. Fructuoso Tristancho le advertía, ya que se servirían temporalmente del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza, donde se impartían las clases de la Municipal de Artes y Oficios y, también, mantendrían al cuadro del profesorado, por lo que tendrían gran parte del trabajo adelantado²².

Con Salamanca como modelo para realizar el proyecto, facilitado éste por el alcalde de dicha localidad Casto Prieto Carrasco²³, la gestión que comenzaba a cobrar importancia era la de tipo económico. De este modo, el Ayuntamiento se puso en contacto con la Delegación de Hacienda para dar cuenta e informarse de las retribuciones que serían necesarias para la adecuada puesta en funcionamiento de este nuevo centro de enseñanza artística y profesional. Para ello, tienen presupuestada la cantidad de 0,20 ptas. por año y habitante pero necesitaban del beneplácito de la Delegación para poder continuar con lo establecido²⁴. Dicha contestación le llegaría a los pocos días, exhortándole a mantener el mismo presupuesto que se había fijado para el ejercicio del año 1933²⁵, por lo que la Escuela ya contaría con una cantidad de 15 000 ptas. para ponerse en marcha a lo largo de ese año. No obstante, desde el Ayuntamiento también se solicitó auxilio económico a la Diputación Provincial, la cual aceptaría en el mes de diciembre el presupuestar una cantidad a modo de apoyo para este centro²⁶ y que resultaría ser una subvención de 89 756 ptas²⁷.

A la par que nacía la Escuela, se ponía en marcha también su organismo gestor, el Patronato de Formación Profesional, gestado en paralelo a la Escuela y encargado de velar, entre un amplio abanico de cometidos, por la formación profesional de los obreros de la

20 «Carta del Alcalde de Cáceres a D. Gonzalo Fructuoso» del 09/09/1932 en *Expediente...*

21 «Carta de D. Gonzalo Fructuoso al Alcalde de Cáceres» del 11/09/1932 en *Expediente...*

22 «Acta de la Comisión...» del 17/10/1932 en *Expediente...*

23 «Carta a D. Casto Prieto Carrasco» del 10/01/33 en *Documentos relacionados con la Escuela Elemental de Trabajo y Capataces Agrícolas*, Exp. N° 17, Caja 20/460, AHMC.

24 «Carta del Alcalde de Cáceres al Delegado de Hacienda de la Provincia de Cáceres» del 18/10/1932 en *Expediente...*

25 «Carta del Delegado de Hacienda de la Provincia de Cáceres al Alcalde de Cáceres» del 22/10/1932 en *Expediente...*

26 «Carta del Presidente de la Diputación Provincial al Alcalde de Cáceres» del 07/12/1932 en *Expediente...*

27 Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres, «Relación de las variantes introducidas en el Presupuesto vigente» del 29/12/1932.

Provincia de Cáceres. Conformado por diferentes personalidades tanto del Ayuntamiento como del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza, así como por profesionales de los sectores agrónomos y ganaderos²⁸, el proceso de implantación de este patronato se dilató varios meses más en el tiempo, ya que la Escuela, a 10 de diciembre del año de 1932, ya contaba con la aprobación del Ministerio de Instrucción Pública y se abría la puerta a la concesión de terrenos para el local de esta Escuela de los recientemente expropiados por parte del Gobierno de la República²⁹.

Uno de los terrenos en los que primeramente se pensó para la instalación de este nuevo centro fue el de Heredamientos y Prado de Corchuelas y Viso, el cual pertenecía a Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno y Gordón, antiguo conde de Torre-Arias. El alcalde Jacinto Herrero solicitó, a finales de diciembre del año de 1932, que estos terrenos fueran expropiados por parte del Ministerio y que se le concediesen al Patronato de la Escuela Elemental de Trabajo para poder desarrollar en ello las labores agrícolas ligadas a una escuela de enseñanza profesional pero con tintes agrarios³⁰. A la par, ponía al corriente al Gobernador Civil de la provincia para actuar en la expropiación de los terrenos en el caso de que la respuesta del Ministerio fuese positiva³¹. Desafortunadamente para las pretensiones del Ayuntamiento cacereño, la respuesta recibida desde el Ministerio en febrero fue negativa, aludiendo a que aquellos terrenos no se encontraban aún inventariados y acordes a la Ley y, además, consideraban que eran excesivamente extensos para albergar en ellos una Escuela profesional³².

Mientras que se resolvía la problemática de los terrenos, la Escuela Municipal de Artes y Oficios fue informada de que las clases de ésta debían finalizar a la vuelta de las vacaciones de Navidad del año de 1933³³ y el 25 de enero se daban por finalizadas para dar paso al nuevo centro docente de la provincia³⁴. Comenzó a funcionar así una Escuela supervisada por un Patronato de Formación Profesional que se conformó el 26 de mayo de ese año para gestionar dicho centro y la enseñanza profesional y de las Bellas Artes en Cáceres con las siguientes personalidades: Indalecio Valiente Álvarez, Jacinto Herrero Hurtado, Narciso Maderal Vaquero, Gonzalo Fructuoso Tristanchó, León Barandiarán Beldarrain, Francisco Sanz López, Julio Castellano de la Pedraja, Jacinto Carvajal Jiménez, Rafael Carrasco Cabellero, Francisco Arias del Amo, Julián Castela Laso y Manuel Sánchez de Badajoz³⁵. Al frente de la mayor parte del recorrido de esta Escuela estará, desde el año 1934, Arsenio

28 «Carta Fundacional del Patronato de Formación Profesional y de la Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas de Cáceres» del 24/10/1932 en *Expediente...*

29 «Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes» del 10/12/1932 en *Expediente...*

30 «Carta del Alcalde de Cáceres al Ministro de Agricultura, Industria y Comercio» del 28/12/1932 en *Expediente...*

31 «Carta del Alcalde de Cáceres al Gobernador Civil de la Provincia» del 28/12/1932 en *Expediente...*

32 «Carta del Director General de Agricultura, Industria y Comercio al Alcalde de Cáceres» del 13/02/1933 en *Expediente...*

33 «Carta del Alcalde de Cáceres al Director de la Escuela Municipal de Artes y Oficios» del 06/01/1933 en *Expediente...*

34 «Dictamen del Ayuntamiento de Cáceres» del 25/01/1933 en *Expediente...*

35 «Constancia del Secretario del Ayuntamiento de Cáceres de la Resolución del Ministerio de Instrucción Pública» del 26/05/33 en *Expediente...*

Gallego Hernández³⁶, quien, junto al conocido fotógrafo Javier García Téllez, presidente del Patronato, velaría por la educación de los jóvenes cacereños durante tantos años.

LA RECUPERACIÓN DE LAS BELLAS ARTES EN LA ESCUELA

El hecho de que la «finalidad primordial» de este centro fuese «la capacitación del obrero agrícola, para devolverlo al campo en condiciones de obtener de la tierra el producto necesario para una vida más grata para él y su familia»³⁷ desplazaba la educación artística a un segundo plano de importancia. Consciente de ello, la propia Comisión de Instrucción Pública identificaba una distinción del alumnado potencial entre una masa obrera proveniente del campo y aquella proveniente de la ciudad lo que, a la postre, haría que el Ayuntamiento planteara una docencia agraria y otra docencia artesana. Ambas contarían con un período de Instrucción General que aportase a los alumnos los «conocimientos de la primera enseñanza»³⁸.

Estos conocimientos de primera enseñanza, se recogerían en la Carta Fundacional de la Escuela y del Patronato y corresponderían a Gramática, Aritmética y Geometría, Geografía Agrícola, Ciencias y Dibujo elemental, geométrico y del natural e Higiene general aplicada al campo³⁹. Se constata con ello, por tanto, la pérdida de fuerza de las enseñanzas puramente artísticas frente a la instrucción general y a la docencia agrícola que se impartía una vez superada la anterior.

No obstante, la problemática de no encontrar unos terrenos donde establecer una Escuela que pudiera llevar estas características fue retrasando la implantación especializada de capataces agrícolas y, aunque la formación fuese centrada en cierto modo en la formación agrícola, la instrucción general contaba con un gran peso, como se puede ver en los grupos docentes con los que se contaba en el curso de 1935-36 de Instrucción General, Aprendizaje, Curso Común y Capataces Agrícolas. A ello, a partir del siguiente curso habría que sumarle el Grupo de Maestros, dedicado a Herrería, Carpintería y Albañilería, que intermitentemente formaría parte de la Escuela en los cursos sucesivos⁴⁰. Esta apertura del centro hacia nuevas posibilidades docentes más ligadas a una enseñanza artesanal comenzaba, a partir del año de 1936, a enfocar la Escuela hacia otro tipo de público, siendo testigos de que la preocupación por el sector agrícola iba desinflándose.

La Guerra Civil cortó las diferentes iniciativas de levantar la Escuela en terrenos más apropiados e incluso del lugar en el que se asentó inicialmente, el viejo cuartel de la calle

36 *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres*, «Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», 23/10/1934.

37 «Acta de la Comisión Municipal...» del 17/10/1932 en *Expediente...*

38 «Exposición de la Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas de Cáceres» del 24/10/1932 en *Expediente...*

39 «Carta Fundacional...» del 24/10/1932 en *Expediente...*

40 Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas, *Memoria resumen de la actuación de este Centro durante el período comprendido entre los Cursos 1935-1936 y 1943-44, ambos inclusive*, Cáceres, Imprenta García Floriano Cumbreño, 1945, pág. 30.

San Felipe, fue trasladada para recuperar estos espacios para el ejército sublevado. Tras pasar por el Instituto de Enseñanza Media en los años de guerra donde «las enseñanzas se dieron con la anormalidad que supone el estar instalados en edificio prestado y sin instalaciones adecuadas para las enseñanzas que se cursan en esta Escuela»⁴¹. En el año de 1940 el Patronato decidió alquilar un local en la Av. General Primo de Rivera, en tres plantas, las cuales se quedaron en pocos años insuficientes a medida que el la matrícula de la Escuela aumentaba progresivamente. La visita del Jefe de la Sección de Formación Profesional del Ministerio de Educación Nacional invitó a construir un edificio siempre y cuando el Ayuntamiento cediese los terrenos adecuados. Aunque la Diputación aprobó la adquisición de unos por 75 000 ptas⁴², la Escuela no llegó a levantarse ya que, en el año de 1958, ésta seguía instalada en la Avenida General Primo de Rivera con un alquiler de unas 33 000 ptas. anuales⁴³.

Encontramos, por tanto, una Escuela principalmente sostenida por la Diputación, con ayudas del Ayuntamiento y que, desde un primer momento, no encuentra la fuerza ni el apoyo suficiente para poder establecerse con la calidad con la que se había en sus orígenes. La escasez presupuestaria y la Guerra Civil fueron duros golpes para la continuidad de un centro que buscaba la especialización agraria pero, como hemos comentado, iba abriendo su docencia hacía unas vías más artesanales que desembocarían, en la década de los cuarenta, en la recuperación de las asignaturas de las Bellas Artes.

De este modo, en el año 1940 surge la asignatura de Dibujo Artístico y, al año siguiente, la de Modelado, talla y vaciado, las cuales recuperarían la docencia de las Bellas Artes que había sido desplazada en pos de una especialización agraria⁴⁴. No obstante, la lucha por la implantación de esta docencia artística no había decaído, y así se conservan declaraciones de Emilio Macías, profesor de Dibujo de la transformada Escuela Municipal de Artes y Oficios, esperando, desde el año 1934, la creación de una clase de modelado en la Escuela Elemental de Trabajo⁴⁵.

Las enseñanzas artísticas, ahora cursadas en paralelo a las de capataces agrícolas, iban cobrando peso sobre todo a través del interés que los propios profesores iban volcando en su centro. Un ejemplo de ello es la propuesta de Eulogio Blasco, uno de los artistas cacerreños más conocidos del siglo xx, para poder realizar talleres de Modelado en la Escuela durante el verano y con horario nocturno, para poder perfeccionar la técnica durante el año de 1942⁴⁶.

41 Escuela, *Memoria*, pág. 5.

42 «Moción de la Diputación Provincial de Cáceres» del 01/12/1943 en *Sobre subvención a la Escuela Elemental de Trabajo y Capataces agrícolas para adquisición de un solar con destino a la construcción de la Nueva Escuela* en Archivo 3509/11, Archivo de la Diputación Provincial de Cáceres (en adelante ADPC).

43 «Contrato de inquilinato de la casa de la calle Miguel Primo de Rivera, nº 1, Cuarto Bajo, derecha, de esta capital» del 25/03/1958 en *Contrato arriendo local exposición permanente provincial Escuela del Trabajo* en Archivo 3889, ADPC.

44 Escuela, *Memoria*, págs. 5 y 6.

45 P. LORENZO Y MORALES, «Semblanzas: Emilio Macías» en *El Radical*, 03/05/1934.

46 «Carta del Director de la Escuela Elemental de Trabajo a Eulogio Blasco López» del 09/07/1942 en *Escuela Elemental de Trabajo*, Carpeta 490/06, Caja XXIII, Archivo del Museo de Historia y Cultura «Casa Pedrilla» de Cáceres (en adelante ACP).

Se aprecia, con ello, un centro en evolución, que parte de unas premisas de adaptación a la realidad cacereña de comienzos de los años treinta pero que, con el paso del tiempo, irá adquiriendo otros tintes que recuperarán la docencia artística del segundo plano al que habían sido relegadas. Con ello, la Escuela encontró otra importante fuente de alumnado y no sólo consiguió superar los duros baches de la Guerra y la posguerra, sino que la matriculación en este centro de enseñanza profesional y artística se encontró en aumento durante la década de los cuarenta. Se logra así, en palabras del gobernador civil, un centro «donde se atiende de modo primordial e inmediato, a la formación profesional y artística de los artesanos de la provincia»⁴⁷. Tal es así, que a mediados de dicha década, el Patronato se planteó la posibilidad de abrir un centro de enseñanza preparatorio para esta Escuela que formase a los jóvenes en instrucción primaria⁴⁸. Con más de 200 alumnos a comienzos de la década de los cuarenta, la Escuela goza de muy buena salud y cubría la docencia artística en la capital cacereña con cerca de una cuarta parte de matriculados en las asignaturas de Dibujo artístico y Modelado, vaciado y talla⁴⁹.

A MODO DE EPÍLOGO: LA ESCUELA COMO REVULSIVO CULTURAL, ARTÍSTICO Y SOCIAL

Buena parte de este papel artístico que ejerció la Escuela se debió a las personalidades que se vincularon a ella. Junto a los ejemplos ya comentados de Emilio Macías y Eulogio Blasco, que comenzó como su auxiliar en la Escuela en la asignatura de Modelado⁵⁰, fueron otros muchos los artistas del panorama regional extremeño los que formaron parte de la docencia de esta escuela, como Gustavo Hurtado Muro, quien se retiró de la docencia en el año de 1935 tras muchísimos años dedicados a la enseñanza; Juan Caldera Rebolledo, que desde el año siguiente se hizo cargo de la asignatura que dejaba Hurtado o el caricaturista Lucas Burgos Capdevielle, quien estuvo de auxiliar de Dibujo entre los años 1941 y 1942 y más tarde, a partir del año 1943, como profesor de Dibujo Industrial⁵¹.

La labor de este profesorado no se centraba exclusivamente en enseñar a los alumnos una serie de procedimientos, sino que también la preocupación de algunos de ellos por introducir a sus pupilos en el ambiente cultural y artístico les llevaba a organizar exposiciones en su ciudad. Prueba de ello es la felicitación que conservamos del director Arsenio Gallego a Eulogio Blasco por la exposición de trabajos de alumnos en los escaparates de la Casa de Sobrinos de Gabino Díez durante la feria de San Fernando. Con la esperanza de

47 Luciano LÓPEZ HIDALGO, «Circular del Gobierno Civil» en *Boletín Oficial de la Provincia*, 03/02/1941.

48 «Carta del Presidente del Patronato de Formación Profesional al Alcalde de Cáceres» del 21/10/1943 en *Para llegar a efecto pago casa-habitación al maestro nombrado para la Escuela preparatoria de Ingreso en la Escuela Elemental de Trabajo, de nueva creación* en Expediente num. 25 Sección de Instrucción Pública, Negociado 2º, Archivo 20/463, AHMC.

49 Escuela, *Memoria*, pág. 31.

50 «Carta del Director de la Escuela Elemental de Trabajo a Eulogio Blasco López» del 14/10/1949 en *Escuela Elemental de Trabajo*, Carpeta Documental 493/06, Caja XXIII, ACP.

51 Escuela, *Memoria*, págs. 11-15.

«que esta expresión de reconocimiento de nuestro organismo rector le sirva de estímulo para mejorar, si ello es posible, sus futuras tareas docentes en esta Escuela»⁵² se animaba también a un artista que, no en balde, pone nombre a la actual Escuela de Bellas Artes de la capital cacereña.

Incluso el propio centro, en su Salón, organizaba exposiciones como la que realizó en Junio de 1949 el artista Antonio Solís Ávila. De «acogedora y cacereña» tilda la prensa este espacio con motivo de esta exposición del artista de Madroñera⁵³. Pero quizás, una de las exposiciones que más sentimiento tuvo dentro de la localidad cacereña fue la que se realizó unos años antes en honor al profesor Juan Caldera tras su fallecimiento. La pérdida del querido artista de Cáceres al que cariñosamente se le conocía como «Juanito» supuso un golpe para también quienes fueron sus alumnos. De este modo, y junto con la viuda Felipa Blasco, se realizó en agosto y septiembre de 1946 una exposición en el aula de Dibujo artístico, donde durante tantos años había ejercido su papel educador⁵⁴.

La actividad de la Escuela siempre se mantuvo intensa, organizando exposiciones como las ya comentadas, cursos, talleres, conferencias y todo tipo de actividades que velasen por la cultura de la localidad cacereña; pero también destacó por una preocupación de tipo social a través de las becas que otorgaba a aquellos estudiantes destacados y cuya situación económica era más delicada. A través de éstas y de los premios, el Patronato buscó fomentar, en los años que no se encontraron más directamente afectados por los estragos de la guerra, la educación de jóvenes con talento. Uno de los agraciados con una beca, en el año de 1943, fue el conocido artista Indalecio Hernández Vallejo, quien pudo disfrutar de 1200 pesetas anuales para perfeccionarse en Dibujo Artístico; en ese mismo año también gozó de otra remuneración el artista Juan González Crespo, a quien se le otorgaron 2400 pesetas para poder cursar la clase de Modelado, vaciado y talla⁵⁵.

Nos encontramos, por tanto, ante una Escuela dinámica que fue capaz de congeniar la labor educativa con la labor social y con la labor cultural; incluso llegaba a ejercer una importantísima labor de apoyo a otras escuelas como la de Magisterio, ya que en los talleres de Carpintería y Herrería se realizaba el mobiliario que luego iba destinado a otros centros educativos de la ciudad⁵⁶. Esta importancia se mantuvo durante décadas hasta que, a finales de los años 50, tras su traslado hacia una nueva ubicación en la calle Gómez Becerra⁵⁷, diera lugar a otro centro educativo de gran relevancia para Cáceres como fue la Escuela de Maestría Industrial, entidad a la que siguieron vinculados algunos profesores como Eulo-

52 «Carta del Director de la Escuela Elemental de Trabajo a Eulogio Blasco López» del 23/06/1945 en *Escuela Elemental de Trabajo*, Carpeta Documental 491/06, Caja XXIII, ACP.

53 Luis GRANDE BAUDESÓN, «Con asistencia de autoridades y selecto público se inaugura la Exposición de Pinturas y Dibujo de Solís Ávila», *Extremadura*, 30/05/1949.

54 «Exposición de cuadros sobre Juan Caldera Rebollo, homenaje al artista cacereño», en Exp. n.º 22, Archivo 20/703, AHMC.

55 Escuela, *Memoria*, págs. 11-15.

56 «Relación de los trabajos realizados para el Excmo. Ayuntamiento» del 31/01/1950 en *Sobre construcción de material escolar*. Exp. n.º 2, Archivo 20/467, AHMC.

57 «Oficio del Director de la Escuela Elemental de Trabajo sobre un edificio destinado a Escuela Elemental de Trabajo en Gómez Becerra», Exp. n.º 18, Archivo 18/1955, Archivo Administrativo Municipal de Cáceres.

gio Blasco, quien ejerció allí su docencia hasta el final de los días. Allí, el maestro realizó una de sus últimas obras, un *Cristo Crucificado* para la capilla de dicho centro. Mientras tanto, en este nuevo espacio, la Escuela Elemental de Trabajo pasaría a centrarse cada vez más en una enseñanza más profesional, puesta de manifiesto en el cambio de denominación en el año de 1955. La división total entre las enseñanzas profesionales y artísticas se clarificaría, ya definitivamente, con el surgimiento de la Escuela Elemental de Bellas Artes de Cáceres en el año de 1960, poniendo así fin a una docencia compartida desde el surgimiento de los primeros centros educativos en la historia contemporánea extremeña⁵⁸.

Por tanto, entendiendo la Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas como la entidad de la que surgen tanto la Escuela de Maestría Industrial como la Escuela Elemental de Bellas Artes, se pone aún más de manifiesto la importancia de un centro que da continuidad a la docencia artística de la Escuela Municipal de Artes y Oficios y supuso un revulsivo para la educación, la cultura y la labor social de mediados de siglo. En definitiva, un final lógico para una entidad que durante tantos años llevó de la mano al conocimiento agrario y a la educación artística y supo adaptarse, en todo momento, a las necesidades que desde su sociedad se demandaban.

CONCLUSIONES

Para finalizar este escrito, es necesario reseñar en primer lugar como la Escuela Elemental de Trabajo y de Capataces Agrícolas surge de una necesidad de transformación de la antigua Escuela Municipal de Artes y Oficios en un centro que se amoldara a los nuevos tiempos y preocupaciones que en los años treinta se destilaban en la región extremeña. La potenciación de las labores agrícolas y la escasez de un personal adecuado condicionaron a una élite cultural cacereña que decidió renovar un centro de enseñanza profesional y artística para amoldarlo a las nuevas corrientes.

Esa capacidad de adaptación que presentan los centros artísticos que acaban encontrando continuidad con los años se pone de manifiesto también en la evolución del programa académico durante los años posteriores a la Guerra Civil donde, tras verse frustradas las amplias pretensiones, se redirecciona la docencia hacia nuevos caminos en los que las Bellas Artes cobran, nuevamente, importancia.

En este sentido, cabe destacar que la historia de esta Escuela es un ejemplo de adaptación a unas realidades de las que fue directa condicionante y partícipe. La labor educativa se acompañó de una labor cultural y artística que, en definitiva, repercutía en la sociedad que la había gestado. Fruto de este diálogo escuela-sociedad se construye un centro clave para el entendimiento de la evolución de la formación de los artistas de la alta Extremadura a lo largo del siglo xx.

58 Enrique MELÉNDEZ GALÁN, «Las escuelas de enseñanza artística en Cáceres: notas para un recorrido en el tiempo», en *Actas de los XLIII Coloquios Históricos de Extremadura*, 2015, págs. 425-443.

**ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LAS BELLAS
ARTES EN ESTADOS UNIDOS A MEDIADOS DEL SIGLO XX.
APORTACIONES DE ARTISTAS ESPAÑOLES EMIGRADOS.
JOSÉ DE CREEFT, ESTEBAN VICENTE Y LUIS QUINTANILLA:
DE LA ACADEMIA A LA UNIVERSIDAD**

BEATRIZ CORDERO MARTÍN

RESUMEN

Este artículo analiza los profundos cambios introducidos en la educación artística de Estados Unidos desde mediados de la década de los treinta hasta mediados de los años sesenta, prestando especial atención a las aportaciones de los artistas José de Creeft, Esteban Vicente y Luis Quintanilla, emigrados a Estados Unidos como consecuencia de la Guerra Civil española.

PALABRAS CLAVE

Exilio, Educación artística, de Creeft, Vicente, Quintanilla.

ABSTRACT

This paper analyzes the profound changes in Art Education carried out in the United States since the mid-thirties to the mid-sixties, focusing on the contributions of artists José de Creeft, Esteban Vicente and Luis Quintanilla, immigrated to the United States as a result of the Spanish Civil War.

KEYWORDS

Exile, Artistic Education, de Creeft, Vicente, Quintanilla.

Disciplinas como la Música y la Literatura están presentes en los programas de las universidades estadounidenses desde una fecha muy temprana, en algunos casos, desde su misma fundación a mediados del siglo XVII. Sin embargo, es interesante observar la considerable demora que la enseñanza universitaria de las Bellas Artes sufre en Estados Unidos. Su introducción en la Universidad es tan tardía que aún a mediados de los años sesenta, y en la ciudad de Nueva York (incuestionable epicentro internacional de las tendencias artísticas en ese momento), existe la posibilidad de graduarse en Educación artística, Ilustración o Diseño, pero no en Bellas Artes. Por las mismas fechas, las academias de arte creadas en el siglo XIX apenas han evolucionado y continúan ejerciendo la enseñanza de una forma muy semejante a como se hacía en el momento de su creación. Por ejemplo, a mediados del siglo XX en la neoyorquina The Arts Students League (1875) o la Pennsylvania Academy of Art (fundada en Filadelfia en 1805) se favorece la copia de artistas ya consagrados, en vez de formar a los jóvenes artistas en el estudio del natural o en las técnicas artísticas fundamentales para que puedan, a partir de este conocimiento, desarrollar un trabajo propio.

Sin embargo, un intenso proceso de renovación de las artes finalmente conduce a Estados Unidos hacia el liderazgo artístico tras el cambio de orden establecido con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Son muchos los factores que contribuyen a este acelerado encumbramiento del arte realizado en Estados Unidos, y además de las condiciones económicas, políticas, sociales e intelectuales que habitualmente se relacionan con este proceso¹, la historiadora del arte Dore Ashton ha apuntado la presencia de emigrados europeos en Estados Unidos como uno de los catalizadores fundamentales para este cambio de paradigma².

Es a finales de los años treinta, momento en el que Estados Unidos comienza a recuperarse de la mayor quiebra económica de su historia, cuando se inicia un proceso de renovación en los programas universitarios del país con la intención de paliar las enormes carencias en el sistema educativo. Parte fundamental de esta reforma consiste en la incorporación de artistas europeos emigrados, cuya formación técnica y, como pronto veremos, también teórica, resulta en general superior a la de los artistas locales³.

Por estas mismas fechas, Estados Unidos cuenta con una importante presencia de artistas españoles emigrados, bien debido al conflicto bélico que estalla en España en el verano de 1936 o como consecuencia de la tibia escena artística de las primeras décadas del siglo XX. En esta ocasión, nos concentraremos en tres artistas españoles que contribuyen a regenerar la enseñanza de las artes plásticas en Estados Unidos con su trabajo docente: Luis Quintanilla, José de Creeft y Esteban Vicente.

1 Remito al estudio de Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1985.

2 Dore ASHTON, *The New York School. A Cultural Reckoning*, Berkeley: University of California Press, 1992.

3 Son muchos los nombres que podríamos mencionar a este respecto, recordemos, por ejemplo, al pintor de origen alemán Hans Hofmann (1880-1966) que crea a mediados de los años treinta una escuela de arte muy influyente en Nueva York, y el Institute of Design de Chicago, fundado por el artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) en 1937. Originalmente denominado The New Bauhaus, el proyecto de Moholy-Nagy introduce en Estados Unidos avanzadas ideas pedagógicas.



Fig. 1. El pintor Luis Quintanilla trabajando en el mural de la Universidad de Kansas.

Como para tantos otros, la enseñanza fue para estos artistas una manera relativamente sencilla de conseguir ingresos de manera regular, al menos en un primer momento. Para de Creeft y, sobre todo, para Vicente, con el tiempo la docencia se convierte en un verdadero compromiso. Desde el punto de vista de las universidades, estos artistas resultan muy atractivos por su formación académica. Pese a ciertas reticencias generalizadas hacia el arte moderno, la demanda de artistas capaces de enseñar técnicas tradicionales en la década de los treinta y cuarenta es tan elevada que algunas universidades optan por contratar profesores extranjeros aunque desconozcan la lengua inglesa. Este es el caso del pintor Luis Quintanilla (1893-1978), invitado como *artist in residence*⁴ en la Universidad de Kansas en 1941 para crear «la primera escuela estadounidense de pintura al fresco»⁵. [Fig. 1] Debido al escaso conocimiento del inglés por parte del artista, se ve obligado a impartir la clase con un traductor.

LUIS QUINTANILLA

Dos años antes de su visita a la Universidad de Kansas como «artista residente», Nueva York recibe con grandes honores a Quintanilla, que llega a la ciudad con unos grabados de Goya destinados a Eleanor Roosevelt. El pintor natural de Santander viaja como agregado cultural de la embajada en Washington y goza de un gran éxito en la escena artística y literaria neoyorquina hasta 1945, fecha en la que sufre una gran desilusión por los acontecimientos bélicos y políticos, y que hace que desde entonces, cómo explica su gran amigo el novelista Ernest Hemingway (1899-1961), se esconda en su propia madriguera «como las serpientes». Sin embargo, durante 1938 expone sus dibujos de la Guerra Civil española en el Museum of Modern Art de Nueva York y un año más tarde realiza cinco frescos para

-
- 4 Esta medida denominada *artists in residence* («artista residente») consiste en invitar a artistas (también músicos, comisarios, diseñadores, arquitectos, etc.) a formar parte de los claustros universitarios durante una breve estancia (generalmente uno o dos semestres). Esta práctica se impone a mediados de siglo como una de las intervenciones más eficaces para incorporar las artes visuales en los programas universitarios, pues los artistas únicamente han de renunciar al estudio por un un breve periodo de tiempo mientras que los alumnos pueden beneficiarse de la relación directa con artistas profesionales.
- 5 Paul QUINTANILLA, *Waiting at the Shore. Art, Revolution, War, and Exile in the Life of the Spanish Artist Luis Quintanilla*, Raleigh: Lulu Press, 1993, pág. 273.

el Pabellón español de la Exposición Mundial de Nueva York, aunque debido a la victoria de las tropas de Franco, nunca son exhibidos.

Volviendo al trabajo de Quintanilla en la Universidad de Kansas, este consiste en enseñar la técnica artística tradicional de la pintura al fresco, mediante la inclusión de alumnos en su taller a modo de aprendices. A través de la observación directa, los alumnos aprenden a preparar el muro, mezclar los colores, etc. Los murales resultantes, dedicados a Don Quijote, se destinan a las escaleras principales de la universidad. En general, la experiencia de Quintanilla en la Universidad de Kansas es muy positiva gracias al respaldo del resto del profesorado y de artistas locales como Grant Wood (1891-1942), pintor residente en Iowa City y encumbrado como el máximo representante del Regionalismo y Thomas Hart Benton (1889-1975), profesor en el Kansas City Art Institute⁶. Sin embargo, el estilo de sus frescos causa cierta confusión entre los estudiantes de Bellas Artes, que consideran algunas de las figuras de Quintanilla grotescas y desagradables. Uno de estos estudiantes explica que «nuestra primera impresión del cuarto mural de Don Quijote fue... impublicable. Esas formas vulgares [...] nos recordaban a lo que habíamos visto en la quinta avenida»⁷. Aunque el rector de la universidad apoya incondicionalmente al autor del mural, la reacción del alumnado es indicadora del ambiente retrógrado existente incluso entre los propios estudiantes de Bellas Artes, que consideran que los personajes del mural se parecen más a los borrachos y prostitutas que frecuentan la Quinta Avenida de su ciudad, que a las nobles figuras que ellos consideran dignas de aparecer en una obra de arte.

Pese a cierta decepción vivida entre los alumnos por la estética de los murales, el Dr. Clarence Decker, rector de la universidad, se entusiasma con este modelo de enseñanza «experimental» (que es, a su vez, a la manera antigua). Decker considera que este es el principio de la incursión de las artes plásticas en la educación moderna y liberal que Estados Unidos lucha por conseguir: «el propósito de este experimento no es conseguir pintores profesionales, aunque alguno resultará de este trabajo, sino presentar la pintura y las Bellas Artes en general como un aspecto útil y vital de la educación liberal»⁸. Con la presencia del pintor español en la universidad, el rector pretende contribuir a la validación de la expresión artística, la libertad implícita en la creación y el modelo de artista independiente y emancipado de la Academia.

A propósito de la inauguración de los murales mencionados, el periódico local *Kansas City Journal*, publica un artículo donde se explica el duro ritmo de trabajo de la técnica del fresco, apuntando que «Quintanilla no solo está pintando Don Quijote, está ofreciendo a la universidad el vivo 'Retrato de un artista trabajador'»⁹. Por tanto Quintanilla es

6 «It is a great thing for all of us here to have you working out here in the Midwest. I hope you will stay with us a long time!». Correspondencia recogida por Paul QUINTANILLA en *Waiting*, pág. 274.

7 «Our first impression of the fourth Don Quixote mural... was unprintable. Those ungodly shapes, chins, legs, etc. reminded us of something we saw down on 5th avenue». Recogido por P. QUINTANILLA en *Waiting*, pág. 280.

8 «The purpose of the experiment is not to develop professional painters, although some may come out of the work, but rather to present painting and the fine arts generally as a vital and useful aspect of liberal education». P. QUINTANILLA, *Waiting*, pág. 275.

9 «Quintanilla is not only painting Don Quixote, he is giving the University a living 'Portrait of the Artist as a Working Man'». Recogido en P. QUINTANILLA, *Waiting*, págs. 279-280. Pese a que el mural no

un buen ejemplo de cómo el modelo de «artista residente» contribuye a instituir el concepto del artista profesional, libre e independiente.

JOSÉ DE CREEFT

Si Quintanilla es uno de los artistas que introduce la pintura al fresco en Estado Unidos, el escultor catalán José de Creeft (1884-1982) hace lo propio con la talla directa. Cuando en 1980, tras una vida de exilio, se le dedica una gran retrospectiva en España, Carles Fontseré presenta a José de Creeft como «el escultor que enseñó la talla directa en piedra a los escultores de Nueva York»¹⁰ [Fig. 2]. El propio artista explica el absoluto desconocimiento de esta técnica en Estado Unidos: «cuando hice la primera exposición aquí, un crítico me definió: «caricaturista en piedra (sic). Un señor arquitecto, delante de una obra mía me preguntó: ‘It’s cement, isn’t it?’¹¹ –‘¡No! Es granito’-‘¡Oh! Granito, ¡oh, oh!’ [...] Si acá no hubiesen venido los refugiados españoles, los artistas americanos no sabrían lo que es piedra o cemento...».¹²

Las primeras experiencias docentes de José de Creeft tienen lugar cuando el artista se encuentra aún en París. Su amigo, el estadounidense Alexander Calder (1898-1976) le proporciona algunos de sus primeros discípulos, jóvenes artistas intrigados por la técnica de la talla directa. Más tarde, establecido ya en Estados Unidos, de Creeft enseña escultura en la New School of Social Research (1932-1939), una institución que resulta fundamental en el trasvase de las corrientes artísticas avanzadas en el nuevo continente y que actúa de puente en el paso de la formación artística en la Academia a la incursión de las Bellas Artes en el currículo universitario [Fig. 3]. Su contribución a The Arts Students League es también muy significativa. Allí enseña entre 1943 y 1948, y de nuevo entre 1957 y 1981, tan solo un año antes de su muerte a los noventa y ocho años. Además, de Creeft



Fig. 2. El escultor José de Creeft enseñando la talla directa a alumnos estadounidenses.

fue bien acogido por la mayoría de los estudiantes y por parte del claustro de profesores por ciertos detalles a los que consideraban que faltaba nobleza. Además, las figuras vestían ropas contemporáneas. Quintanilla continuó en la Universidad y pintó otros seis murales con retratos de gran formato. La prensa los encontró muy favorables.

10 Carles FONTSERÉ, *La aventura humana de José de Creeft*, Madrid: La Caixa, 1980, pág. 92.

11 «Es cemento, ¿no?».

12 C. FONTSERÉ, *La aventura*, pág. 54.



Fig. 3. José de Creeft trabajando con unas alumnas.

también participa del modelo «artista residente» en varias instituciones: el School of Painting and Sculpture de Skowhegan (Maine) durante algunos veranos y The Norton Gallery and School of Art en West Palm Beach (Florida), durante algunos inviernos. En 1944 participa en un interesante proyecto del que más tarde hablaremos, Black Mountain College. Una de sus alumnas en esta institución explica que fue precisamente la posibilidad trabajar en una técnica tradicional lo que la atrajo del programa: «anunciaba que el escultor de Nueva York José de Creeft estaría enseñando talla directa en piedra durante el verano siguiente. No conocía el nombre

‘José de Creeft’, pero la ‘talla directa en piedra’ me convenció a ir»¹³ [Fig. 4].

Tanto el escultor catalán como el pintor Luis Quintanilla se forman en el taller, como aprendices de maestros. El interés de Quintanilla por la pintura mural surge de una visita del pintor a San Isidoro de León en 1915, pero es gracias a una beca de la Junta de Ampliación de estudios en Italia que Quintanilla puede aprender la técnica del fresco de «[...] un albañil que se llamaba Benedetto [...]». Él fue realmente quien me enseñó a pintar al fresco. Había trabajado con su padre en la restauración de la Santa Croce y mantenía todo el sentido artesanal de la tradición pictórica florentina»¹⁴. A su regreso de Italia, Quinta-

13 «It announced that José de Creeft, New York sculptor, would be teaching direct carving in stone during the coming summer at BMC. I did not know the name ‘José de Creeft’ but the ‘direct carving in stone’ convinced me to go». Margaret KENNARD JOHNSON: «Six Short Weeks at Black Mountain», en Mervin Lane (ed), *Black Mountain College: Sprouted Seeds: an Anthology of Personal Accounts*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1990, pág. 143. Sobre su experiencia con el escultor comenta: Studying direct carving in Stone with José de Creeft was hard physical work and pure delight, both for the satisfaction on revealing forms from the resistant diorite rock I was chiseling, and for the pleasure of knowing something of the philosophy and warm humor of de Creeft. We students could scarcely let him go. His charisma and colorful means of expressing what he wanted to say—a creative blend of English, French, and Spanish—captured us.

(«El estudio de la talla directa en piedra con José de Creeft era un trabajo físico duro a la vez que puro deleite, tanto por la satisfacción de revelar las formas de la roca de diorita que estaba cincelandos como por el placer algo de la filosofía y el humor de de Creeft. Los alumnos apenas le dejábamos en paz. Su carisma y su original manera de expresarse, una creativa mezcla de inglés, francés y español, nos capturaba a todos». M. K. Johnson en Mervin LANE (ed), *Black Mountain College*, pág. 144. Traducción de la autora).

14 Declaraciones de Luis Quintanilla a su sobrino Joaquín Fernández Quintanilla recogidas por Esther LÓPEZ SOBRADO, «Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 58, págs. 511-520.



Fig. 4. De Creeft con un grupo de alumnos en el estudio.

nilla expone sus trabajos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con una exposición de gran éxito y que le proporciona muchos otros encargos¹⁵.

Respecto a José de Creeft, en 1897 ingresa como aprendiz en el taller del imaginero Josep Maria Barnadas (1867-1939), situado detrás de la catedral de Barcelona, donde aprende a modelar anatómicamente. Un año después, el joven escultor aprende los misterios de la cera perdida en la Fundación artística Masriera i Campins, dirigida por Mariano Benllure (1862-1947)¹⁶. En 1900 viaja a Madrid y consigue ser aceptado en el taller del escultor Agustí Querol Subirats (1860-1909). Aunque le disgusta el carácter académico y comercial de su trabajo, es aquí donde se familiariza con la talla directa en piedra. Estudia dibujo con Rafael Hidalgo de Caviedes (1864-1950) en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid y en 1905 se traslada a París, donde siguiendo el consejo del pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945) y el escultor francés Auguste Rodin (1840-1917), ingresa en la Académie Julien. Esta escuela había propiciado el origen del grupo de los Nabis en 1888 y formaría a ar-

tistas nacionales como Marcel Duchamp (1887-1968) o Fernand Léger (1881-1955), pero también a artistas estadounidenses que acuden a la Académie para recibir una educación basada en la técnica y los materiales, como Thomas Hart Benton (1889-1975), Childe Has-sam (1859-1935) o Charles Demuth (1883-1935).

ESTEBAN VICENTE

La labor docente de Esteban Vicente (1903-2001) se extiende en el tiempo y por toda la geografía estadounidense, comenzando en 1946, año en el que consigue una plaza como profesor de pintura en la Universidad de San Juan en Puerto Rico y no finalizando hasta 1998, fecha en la que aún continúa asesorando a los alumnos del New Studio School en la ciudad de Nueva York¹⁷. Durante todo ese tiempo, Vicente colabora con las universi-

15 Después realizaría otros muchos trabajos, en el Palacio de Liria, en el Consulado de Hendaya, La Casa del Pueblo de Madrid, el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria, los frescos del Monumento a Pablo Iglesias, y el único ejemplo de pintura mural de Quintanilla que se conserva en España: los creados para el Hall del Museo de Arte Moderno de Madrid (1934). El historiador del arte Valeriano BOZAL considera a Quintanilla un «muralista estimable», en «El realismo plástico en España. De 1900 a 1936», Barcelona: Península, 1967, pág. 165.

16 C. FONTSERÈ, *La aventura* pág. 39.

17 Esteban Vicente imparte clases de pintura, dibujo y crítica en numerosas instituciones: la Universidad de Puerto Rico (San Juan, 1946), The University of California at Berkeley (verano de 1949 y de nuevo en 1954-1955), Highfield Art Workshop de Falmouth, (Massachusetts, veranos de 1951, 1952 y 1955),

dades más prestigiosas de Estados Unidos: Black Mountain College, New York University, Yale, Princeton [Fig. 5], American University, Columbia y The Parson School of Design, por citar algunas. A principio de los años setenta, la popularidad de Vicente y su sincero interés por la educación artística llevan al poeta John Ashbery (n. 1927) a proclamar en *Art News* que Vicente es «ampliamente conocido y admirado como uno de los mejores profesores de pintura de Estados Unidos»¹⁸.

En su faceta docente, el pintor segoviano defiende que la enseñanza de las Bellas Artes en la Universidad debe continuar con el modelo de la Academia, pues la formación:

[...] en cuanto más académica menos perjudicial para el alumno. En una formación académica el alumno tiene la oportunidad de familiarizarse con los medios y materiales. Es mejor que el alumno aprenda fundamentos y técnicas básicas y que no reciba demasiada filosofía demasiado pronto. Más adelante la filosofía es necesaria para ayudar a los estudiantes a pensar¹⁹.

Vicente entiende la tradición académica como una formación técnica, exenta de dogma teórico y por tanto «la menos perjudicial», una opinión compartida por José de Creeft, amigo y vecino de Vicente en Nueva York. De manera semejante al pintor abstracto, de Creeft declara que «de mi primer maestro, el imaginero Barnadas de Barcelona, aprendí que la libertad se gana a través de la disciplina»²⁰. El propio Vicente, partícipe de la estética



Fig. 5. Esteban Vicente con un alumno en Princeton University, Nueva Jersey, 1964-1966.

School of General Studies (Queens, Nueva York, 1953), Black Mountain College (Carolina del Norte, verano de 1953), New York University (desde 1959 hasta 1964 y regresa como profesor visitante en el verano de 1968), The University of California (Los Ángeles, verano de 1962), Yale University (New Haven, Connecticut, 1962-1963), New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture (desde 1964 hasta 1998), Princeton University (Nueva Jersey, curso académico 1965-1966 y desde 1969 hasta 1972); Des Moines Art Center (Iowa, verano de 1967), Academy of Fine Arts de Honolulu, (Hawai, 1969), Boston University (verano de 1970), The University of Iowa (verano de 1972), American University (Washington D. C., primer semestre de 1973), Columbia University (Nueva York, segundo semestre de 1973, y por petición del alumnado enseña también el primer semestre de 1974), The University of New México at Albuquerque (Nuevo Méjico, verano de 1979), Southampton College, University of Long Island (Nueva York, verano de 1983), The National Academy of Design (Nueva York, verano de 1985), The Vermont Studio School (verano de 1985) y Parsons School of Design (Nueva York, donde de 1991 a 1993 enseña a los alumnos de postgrado).

18 «[...] widely known and admired as one of the best teachers of painting in America», John ASHBERRY, *Art News*, Vol. 5, 1972, págs. 32-33 y 60-62. Traducción de la autora.

19 «I believe the most academic is the least harmful to the student. In an academic training the student has the opportunity to become acquainted with means and materials. It is better that the student learn basic fundamentals and techniques; and not to be given too much philosophy too soon. Later on philosophy is necessary to help students to think». En Louise ELLIOT RAGO, «An Evening with Estaban [sic] Vicente», *School Arts*, octubre 1960, pág. 27. Traducción de la autora.

20 C. FONTSERÉ, *La Aventura*, pág. 69.



Fig. 6. Vicente con un grupo de alumnos en Vermont, 1985. Fotografía: Ellen Russotto.

reivindicada por el expresionismo abstracto, ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a los diecisiete años, donde completa su formación entre 1919 y 1922. En la academia madrileña estudia escultura durante los dos primeros años y no es hasta el tercero que se decide por la pintura, convirtiéndose luego en un excepcional colorista. En este último año coincide con el pintor Salvador Dalí (1904-1989), que acaba de ingresar y asiste a las clases de Joaquín Sorolla. Como Sorolla, Vicente valora la formación clásica en el oficio artístico, aunque se muestra reacio a que los alumnos se expongan demasiado tiempo a las teorías de los maestros²¹. Vicente explica su propia conclusión como sigue: «fui a la Academia de Bellas Artes de Madrid y obtuve

una buena formación clásica. Estoy muy agradecido. Me enseñaron la técnica y no las teorías de nadie, así que no tuve nada que desaprender»²².

De manera muy semejante a Vicente, José de Creeft muestra poco interés en las clases teóricas²³, sin embargo apuesta por una fuerte formación académica: «no hay ningún artista que nazca maestro. Solo se nace con el alma de artista. Su desarrollo tiene que ser como el de una pirámide: sólido y amplio de base. Animo a mis discípulos a esculpir directamente porque eso requiere una disciplina que da fortaleza y es, al mismo tiempo, una respuesta válida al reto de la piedra»²⁴. Es decir, ambos artistas valoran la formación tradicional pero rechazan las «doctrinas académicas». Tanto es así, que Esteban prefiere presentarse a los estudiantes diciendo que él no es profesor, y emplea en cambio el vocablo inglés *advisor*, que puede traducirse como «tutor» o «consejero»²⁵ [Fig. 6].

Junto al aprendizaje del oficio, el otro factor importante es el conocimiento de la historia del arte. Esteban Vicente explica en varias ocasiones la influencia de las visitas domi-

21 Para Sorolla, que no se sentía muy cómodo en la Academia y nunca llegó a leer el discurso de entrada, «el método idóneo de enseñanza consistía en impartir la clase en un clima de libertad, que el maestro contara a los discípulos sus experiencias apartándose de todo método academicista». En Enrique ESTRADÉ GUTIÉRREZ: *La enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1857-1936)*, Madrid: Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 1997, pág. 26.

22 «I went to the Madrid School of Fine Arts and had a good classical training. I am grateful for that. I was taught technique and nobody's else theories. I didn't have to unlearn anything». Esteban VICENTE en una entrevista en el *Newsweek*, 19 de febrero de 1962.

23 «nunca estudié en serio y con regularidad las teorías clásicas. Me quedaba dormido sobre los tratados de anatomía y de historia del arte». C. FONTSERÉ, *La aventura*, pág. 40.

24 C. FONTSERÉ, *La aventura*, pág. 70.

25 «Lo primero que me impresionó de Esteban es que en la primera clase dijo que él ni era profesor ni pretendía serlo. [...] Esto me sorprendió bastante porque yo me había mudado a Nueva York con el objetivo de estudiar con Esteban Vicente». David Anderson en conversaciones con la autora, Nueva York, 5 de abril de 2000.

nicales al Museo del Prado con su padre durante su niñez²⁶. Pese al poco entusiasmo del joven Esteban, estas visitas al Prado serán recordadas más adelante, no sólo con el cariño nostálgico de la infancia, sino por la retina del pintor, sensible a los blancos de Zurbarán, la fuerza de Ribera, los negros de Goya y los paisajes de Velázquez. También Luis Quintanilla recuerda las impresiones generadas por sus visitas a la pinacoteca madrileña:

Entraba en el Prado con sagrado respeto [...] Entonces me atraían las obras más espectaculares quizás por los temas que avivan mi imaginación, principalmente de Goya, «El dos de mayo», «Los fusilamientos de la Moncloa» [...] bastantes años más tarde empecé a comprender y admirar profundamente la obra de El Greco, Brueghel, Jerónimo Bosch, Velázquez, Zurbarán, pues El Prado es la rara colección más selecta de pinturas maestras²⁷.

LA INTRODUCCIÓN DE LA VANGUARDIA EN LAS UNIVERSIDADES ESTADOUNIDENSES

Por todo lo expuesto, podemos considerar que estos artistas introducen en la Universidad estadounidense los conocimientos adquiridos en los museos y las academias de Bellas Artes españolas. Sin embargo, Vicente, Quintanilla y de Creeft traen consigo algo más: la experiencia del arte de vanguardia, pues París es parada obligada entre los emigrados europeos, incluso entre aquellos que finalmente acaban estableciéndose en tierras americanas. Vicente reside en la capital francesa desde 1928 a 1930 y conoce a Ángel Ferrant (1890-1961), Joan Miró (1893-1983) y a Pablo Picasso (1881-1973), una experiencia que llamaba poderosamente la atención de los alumnos de Vicente al otro lado del Atlántico. David Anderson, alumno de Esteban Vicente en el New School, ha explicado cómo para su generación Esteban Vicente supone una conexión con la vanguardia: «cuando para casi todo el mundo era algo extinguido, él la traía a la vida. Esteban para nosotros significaba el arte moderno, no solo como un testigo de todo aquello sino como portador de una manera de entender y también de enseñar el arte»²⁸. Ro Lohin, otra de sus alumnas corrobora esta visión:

[...] mientras estaba en su clase recuerdo estar pensando ‘este hombre, que se ha relacionado con Picasso en el París de los treinta está aquí mismo en mi clase y además encantado de pasar todo este tiempo con nosotros, transmitiéndonos sus experiencias’. Vicente sentía una gran responsabilidad, una obligación de transmitir, de contar lo que él había vivido²⁹.

José de Creeft viaja a París por vez primera en 1905, y salvo breves visitas a Madrid, Mallorca y Londres, vive en la ciudad de las luces hasta el año 1929, relacionándose con Juan

26 Ver la biografía del artista escrita por Elizabeth FRANK, *Esteban Vicente*, Nueva York: Hudson Hills Press, 1995.

27 Luis Quintanilla en Esther LÓPEZ SOBRADO (ed), «Pasatiempo» *La vida de un pintor (Memorias)*, Lugo: Biblioteca del Exilio, Edición do Castro, 2004, págs. 56-57.

28 David Anderson en conversaciones con la autora, Nueva York, abril 2005.

29 Ro Lohin en conversaciones con la autora, Nueva York, abril 2005.

Gris (1887-1927), Pablo Picasso y Pablo Gargallo (1881-1934)³⁰. Por su parte, Quintanilla llega a París en 1912, en plena eclosión del Cubismo, y frecuenta a Edgar Degas (1834-1917), Amedeo Modigliani (1884-1920), Marc Chagall (1887-1985) y sobre todo al pintor madrileño Juan Gris. Un segundo viaje en 1920 le permite entablar una estrecha amistad con el escritor estadounidense Ernest Hemingway (1899-1961). Además de vivir en París y varias ciudades de España, Quintanilla visita Italia y conoce el Expresionismo en Alemania, donde viaja antes y después de la I Guerra Mundial.

En Estados Unidos estos artistas encarnan, por un lado, la tradición y el buen oficio del arte, pero al mismo tiempo la experiencia del arte moderno. Quintanilla, además, se había relacionado con los escritores contemporáneos más relevantes de su tiempo a ambos lados del Atlántico, había conocido a Antonio Machado (1875-1939), Miguel de Unamuno (1891-1936) y Ramón Valle-Inclán (1866-1936) antes de abandonar España, y se había hecho íntimo amigo de Hemingway y John Dos Passos (1896-1970) en París. También había conocido a los hermanos Marx y a los directores de cine John Ford y Orson Wells en Hollywood, por lo que, además, estaba al corriente de lo que sucedía en el campo de la Literatura y el Cine contemporáneo.

Debido a su rico bagaje, estos artistas españoles introducen, en mayor o menor medida, el arte contemporáneo en las universidades estadounidenses, pues sería imposible desligar sus experiencias profesionales de su trabajo docente. Este fenómeno resulta irónico por un doble motivo, en primer lugar, porque la vanguardia es, por definición, anti-institucional y anti-académica. Por otra parte, porque según apuntan Morris Risenhoover y Robert T. Blackburn en *Artists as Professors* (1976), la razón principal por la que las Bellas Artes no se incluyen en los programas académicos hasta una fecha tardía, se debe, precisamente, a los prejuicios respecto a la presencia de los artistas en el mundo académico:

La enseñanza de las artes visuales fue a la zaga de la educación musical. La sociedad estadounidense no ha aceptado a los pintores como ha aceptado a los pianistas. Un estilo de vida bohemio puede ser romántico pero desentona con la ética protestante del trabajo. El primer artista en residencia en una universidad americana fue John Steuart Curry³¹ a mediados de los años treinta, pero la práctica de contratar artistas para que impartieran clases en el campus durante un periodo de tiempo prolongado debe considerarse un fenómeno posterior a la Segunda Guerra Mundial³².

30 Alice Robertson Carr, una escultora que trabaja el bronce y que sería muy conocida por sus retratos de caballos de carreras. Había sido alumna del escultor catalán y también había estudiado con Stanley W. Hayter.

31 Pintor original de Kansas considerado uno de los máximos representantes del Regionalismo, estilo figurativo que celebra la vida rural de la cultura estadounidense.

32 «The visual arts lagged behind music in their higher education development. American society has not accepted painters as it has pianists. A bohemian life-style may be romantic but it flaunts the Protestant work ethic. The first artist-in-residence in an American University was John Stuart Curry in the mid-thirties but that of employing distinguished artists on campus for an extended period of time must properly be consider a post Second World War phenomenon. And the idea was to learn art from the artist and not from the art historians, or teachers». MORRIS RISENHOOVER y ROBERT BLACKBURN: *Artists as Professors. Conversations with Musicians, Painters, Sculptors*, Chicago: University of Illinois Press, 1976. Traducción de la autora.

LA MATERIALIZACIÓN DE LAS IDEAS EXPERIMENTALES: NUEVOS MODELOS PEDAGÓGICOS

Junto al modelo de «artista residente», entre los años treinta y sesenta surgen en Estados Unidos varios centros experimentales que concentran su pedagogía en el aprendizaje a través del estudio de los materiales y las técnicas a la manera tradicional. Estos son los objetivos del Black Mountain College inaugurado en 1933 o el New York Studio School of Painting, Sculpture and Drawing, fundado en 1964, ambas instituciones fundadas por y para artistas con la intención de crear un nuevo tipo de enseñanza universitaria en las artes.

Tanto José de Creeft en el verano de 1944, como Esteban Vicente en el verano de 1953³³ participan en este innovador proyecto iniciado en la década de los treinta por John Andrew Rice, Jr. (1888-1968)³⁴, un profesor de filosofía insatisfecho con el sistema académico imperante en Estados Unidos. Rice reúne profesores afines a una nueva filosofía pedagógica, más transversal y multidisciplinar, pues es su convicción que «el individuo, para ser completo, debe ser consciente de su relación con los demás. En este sentido, toda la comunidad se convierte en su maestro»³⁵. La escuela situada en Carolina del Norte es a su vez un lugar muy enriquecedor para los profesores, ya que pueden relacionarse con expertos de otras disciplinas en un ambiente académico pero relajado.

En 1964, cada vez más implicado en la docencia, Esteban Vicente participa de la fundación de otro interesante proyecto que continua siendo relevante en la actualidad, The New York Studio School of Drawing, Painting, and Sculpture³⁶. Una escuela de Bellas Artes fundada por maestros y estudiantes de Bellas Artes con el propósito de defender la enseñanza tradicional de las artes visuales. La idea de fundar una escuela que tenga en cuenta las

33 Michael RUMAKER explica brevemente su experiencia con el artista en sus *Memorias*: «hombre de pocas palabras, Esteban iba de alumno en alumno y permanecía recto, con gran dignidad. Estudiaba en serio el trabajo y hacía unas cuantas sugerencias, a veces secas, a veces alentadores antes de continuar con el siguiente alumno». («A man of few words, Vicente would move from student to student, standing dignifiedly erect, really studying the work, making a few suggestions and comments here and there, often curt, often complimentary encouraging, before moving on»). Michael RUMAKER, *Black Mountain College Days. A Memoir by Michael Rumaker*, Ashville: Black Mountain Press, 2005, pág. 243. Traducción de la autora.

34 Rice estaba interesado en el pensamiento no verbal, y había entendido que las artes plásticas, como la música, son fundamentales en la educación superior, pero nunca concibió el Black Mountain College como una escuela de arte exclusivamente. El primer responsable artístico de la universidad experimental fue Josef Albers (1888-1976) que fue acogido con gran entusiasmo por su experiencia en la Bauhaus entre 1920 y 1924. Albers trabaja en la escuela desde su fundación en 1933 hasta 1949.

35 John Andrew Rice citado por Vicent KATZ en *Black Mountain College. Una aventura americana*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

36 En el Studio School el horario era de ocho horas de trabajo durante los dos primeros años y trabajo individual supervisado en el estudio durante el tercer y cuarto año. Para entender la importancia de este programa debemos recordar que en Pratts por ejemplo, que es de donde provenían la mayoría de alumnos y profesores que luego fundaron el Studio School, de pintaba y esculpía una media de seis horas a la semana y únicamente se dedicaban tres horas semanales a la práctica del dibujo. El resto de horas se dedicaban a la enseñanza de asignaturas de historia o didáctica del arte.

verdaderas necesidades de los alumnos³⁷, parte fundamentalmente de la pintora Mercedes Matter (1913-2001), profesora en el Pratt Institute³⁸, aunque muchos artistas y estudiantes colaboraron con el proyecto, incluidos Esteban Vicente, que dedicó más de tres décadas de su vida a mantener vivo el proyecto³⁹.

Tanto Black Mountain College como The New York Studio School (y en un plano más teórico también The New School for Social Research) labraron importantes hitos en la educación artística universitaria, haciendo posible el paso de la formación académica a la educación universitaria de los artistas.

En conclusión, podemos determinar que existen dos factores determinantes para el éxito de los artistas españoles en las universidades de Estados Unidos, en primer lugar, como ya hemos avanzado, la docencia es un trabajo para el cual los artistas españoles están específicamente formados⁴⁰. Por otra parte, y como se ha resaltado en algunas ocasiones, una de las características de esta generación formada en la Segunda República es el interés por la construcción y regeneración cultural⁴¹. Quintanilla, de Crefft y Vicente creen en su responsabilidad como portadores de una herencia cultural específica, ya sea tanto en su faceta tradicional, como en las nuevas tendencias surgidas en París y su contribución a la regeneración del sistema educativo estadounidense debe ser reconocida.

37 El eslogan de la escuela continua siendo: *The school founded by students out of a common need* («la escuela fundada por los estudiantes partiendo de una necesidad común»).

38 Un año antes, en 1963, escribe un artículo para *Artnews* titulado «What is Wrong with U. S. Art Schools?» («¿Qué es lo que no funciona en las escuelas de arte estadounidenses?»). En él critica duramente la falta de clases en el estudio, un trabajo que para ella es fundamental para formarse como artista, pero que no era tan habitual.

39 Para entender las innovaciones introducidas por el Studio School basta con considerar el horario de sus clases, en el momento de su fundación en The Pratts School (de donde provenían la mayoría de alumnos y profesores del Studio School), se pintaba y esculpía una media de seis horas a la semana, dedicando tres horas semanales a la práctica del dibujo. En el Studio School durante los dos primeros años los alumnos trabajaban en el taller durante ocho horas diarias mientras que el resto de la formación se completaba con asignaturas dirigidas a la historia, crítica o la enseñanza del arte. Meyer Schapiro, John Cage, Louise Finkelstein, Irving Sandler, Jacques Lipschitz, Louise Nevelson, Philip Pearlstein, Alex Katz, Paul Georges y Elaine y William De Kooning fueron algunos de los primeros participantes de estos ciclos de conferencias.

40 Como explica un real decreto de mediados del siglo XIX: «La Escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado establecida en Madrid, tiene por objeto dar en su mayor extensión la enseñanza de estos tres ramos de las Bellas Artes y formar profesores en cada uno de ellos». R. D. 7 de octubre 1857 (Gac. 8) Capítulo I, Art. 1. Recogido por Juan Carlos ARAÑÓ GISBERT, *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Madrid: Tesis doctoral facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 1988, pág. 74.

41 Así por ejemplo lo ha destacado Javier PÉREZ SEGURA «[...] la Segunda República había ligado de una manera indisoluble -como su propia razón de ser- acción política y construcción de cultura como principales rasgos de ese tiempo». «Otros horizontes del exilio español: Los países del Caribe y Estados Unidos», en Jaime BRIHUEGA (ed.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, Zaragoza: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pág. 178.

LA CREACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE BILBAO, UN CAMBIO DE RUMBO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DEL PAÍS VASCO DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1975)

MIREN VADILLO EGUINO
Universidad del País Vasco

RESUMEN

La situación de la educación artística en el País Vasco sufrió una fuerte transformación con la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao en 1969. En esta comunicación realizaremos un acercamiento crítico a la enseñanza ofrecida desde los centros artísticos del periodo franquista, para calibrar si la implantación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao supuso una verdadera alternativa a las enseñanzas plásticas del País Vasco durante el franquismo.

PALABRAS CLAVE

Escuela de Bellas Artes de Bilbao; educación artística, vanguardia, Escuelas de Artes y Oficios.

ABSTRACT

The situation of art education in the Basque Country suffered a strong transformation with the creation of the High school of Fine arts of Bilbao in 1969. In this communication, we will make a critical approach to the education offered from the artistic centres of the Francoist period, to gauge if the implementation of the Art school of Bilbao supposed a real alternative within the plastic teachings in the Basque Country during the franquism.

KEYWORDS

Art Faculty of Bilbao, art education, vanguard, schools of Arts and Crafts.

Uno de los problemas más recurrentes que acuciaban en el plano estético al País Vasco desde la década de los cuarenta del siglo xx era la carencia de un sistema propio de educación artística. El principal motivo de tal ausencia se debía, en gran medida, a que desde el final de la Guerra Civil la enseñanza del arte en la zona había quedado reducida a las enseñanzas académicas ofrecidas por las Escuelas de Artes y Oficios y a los talleres de los maestros artistas que ofrecían sus doctrinas de manera particular en sus estudios. Los problemas de dichas escuelas provocaron que la enseñanza artística en casi toda la región vasca fuese prácticamente inexistente y con actitudes que se retrotraían a los postulados de finales del siglo xix.

La situación, no obstante, comenzó a variar a finales de los años sesenta con la apertura de algunas vías de solución. El nuevo contexto artístico y social de esos años, con una mayor libertad cultural y artística, reclamaba nuevas infraestructuras educativas que sirvieran para la correcta formación de las futuras generaciones de creadores que empezaban a emerger. Fundamentalmente, fue la creación de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao la que provocó que el esperado cambio educativo en materia estética empezara a vislumbrar una salida.

LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LOS AÑOS 50 Y 60 EN EL PAÍS VASCO: LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

A finales del siglo xix se instauraron los únicos centros educativos oficiales que en materia artística existieron en el País Vasco hasta los años setenta: las Escuelas de Artes y Oficios¹. El principal objetivo de dichos centros era procurar obreros cualificados técnicamente, cuyos conocimientos revertieran en la industria. En el campo artístico, a su vez, se promovía una regularización de las enseñanzas plásticas², de modo que se trataban de verdaderos espacios de creación donde se formaron grandes artistas y se constituyeron como un paso obligado para quienes quisieran dedicarse a los trabajos estéticos³. La reglamentación y denominación de las mismas finalmente se generalizó en 1910 y su objetivo era «divulgar entre las clases obreras los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las industrias y las artes manuales»⁴.

1 La creación de estos centros se relacionó con el desarrollo de la industria y la necesidad de educar al artesano y al obrero en las nuevas disciplinas. En España la primera Escuela en ponerse en marcha fue la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1871, a la que se sumaron otros centros similares con diversas nomenclaturas.

2 También ofrecían directrices estéticas como alternativa a las enseñanzas de las Academias de Bellas Artes. M^a Belén BUENO PETISME, *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, págs. 24-26.

3 Podemos citar el paso de artistas como Juan Gris, Pablo Picasso, Joan Miró, Ángel Ferrant o Antonio López, entre otros.

4 «Real Decreto disponiendo que las Escuelas destinadas a la enseñanza técnica, artística e industrial en sus dos primeros grados, se divida en 2 grupos: Escuelas de Artes y Oficios, Escuelas Industriales», *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre 1910, núm. 362, págs. 724-725.

Conforme fue avanzando el siglo, estos centros fueron incorporando nuevas tendencias estilísticas que conectaban en cierto modo con las corrientes más vanguardistas europeas; avances que se vieron truncados con el advenimiento de la Guerra Civil Española. Tras la misma, la administración franquista intentó acomodar sus intereses ideológicos al ámbito educativo y en ese afán reubicaron las Escuelas de Artes y Oficios junto a las Escuelas Elementales de Trabajo como base de la enseñanza de carácter profesional. El escaso desarrollo de estos centros en la inmediata posguerra⁵ hizo que las Escuelas de Artes y Oficios derivaran hacia una enseñanza de oficios con un carácter más tradicional y manual. El plan de estudios fue transformado en 1963 con una reglamentación de la enseñanza secundaria en cinco cursos, de manera que se ofrecía una mayor especialización aunque con un interés por transmitir las técnicas más tradicionales que formasen a los nuevos profesionales del diseño que la sociedad del desarrollo industrial requería. Las enseñanzas quedaron divididas en tres años de asignaturas comunes y dos de especialidad según las condiciones de cada centro. En los cursos comunes las asignaturas que se ofrecían eran: Dibujo, Modelado, Historia del Arte, Matemática, Religión, Formación del Espíritu Nacional, así como Derecho Usual y Nociones de contabilidad y correspondencia comercial⁶. Por lo tanto, se impartían nociones básicas sobre las técnicas del dibujo y de la escultura acompañadas de otras asignaturas que nada tenían que ver con los conocimientos estéticos renovadores, sino todo lo contrario, con asignaturas de formación religiosa y de sentimiento nacional o por otro lado con los conocimientos de matemáticas y comerciales que denotaban su vinculación con los aspectos más profesionales.

En el caso del País Vasco, a finales del siglo XIX, cada una de las capitales de provincia, Bilbao, San Sebastián y Vitoria contaba con una Escuela de Artes y Oficios. En ellas el carácter académico y tradicional seguía siendo su seña de identidad pero representaban el único espacio donde los jóvenes podían recibir sus primeras enseñanzas artísticas⁷. Como consecuencia de los problemas derivados de la Guerra Civil Española, en la región vasca estos centros fueron paulatinamente desapareciendo hasta que en los años sesenta solo quedó en funcionamiento el centro de Vitoria. La pérdida y cierre de las escuelas de Bilbao y San Sebastián produjo un vacío notable en el campo del aprendizaje artístico que provocó que, a partir de entonces, surgiera toda una generación de artistas autodidactas o si querían ser receptores de algún tipo de enseñanzas en Bellas Artes debían necesariamente viajar a otras localidades; de lo contrario, podían formarse en los estudios locales de algunos maestros artistas del momento o en los pequeños talleres que las asociaciones de artistas de cada provincia habían puesto en marcha en cada territorio.

Si atendemos a la situación de cada una de ellas, se debe destacar la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao ya que fue el centro que había alcanzado mayor importancia a finales del

5 Manuel de PUELLES BENÍTEZ, *Educación e ideología en la España contemporánea*, Barcelona: Labor, 1991, págs. 377-378.

6 «Decreto 2127/1963, de 24 de junio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos», *Boletín Oficial del Estado*, 6 septiembre 1963, núm. 214, págs. 13088-13090.

7 Puede consultarse el desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios del País Vasco hasta la década de los 30 en: Paulí DÁVILA BALSERA, *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco. 1879-1929*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.

siglo XIX y comienzos del XX en todo el País Vasco. Fundada en 1879⁸, supuso una plataforma fundamental para la preparación artística y un lugar para el desarrollo y el avance de las artes plásticas de innegable importancia no sólo para la ciudad vizcaína sino para todo el País Vasco⁹. Sin embargo, una vez estallado el conflicto civil de 1936, la transformación y reorientación del centro educativo se produjo de manera vertiginosa¹⁰. La primera modificación derivó en el cese de su dependencia de los órganos locales para quedar incorporada a los organismos nacionales y más concretamente en la Escuela Elemental de Trabajo, puesta en marcha en la ciudad en 1932 y con la que compartía los locales en Atxuri. En las enseñanzas de dicha Escuela de Trabajo fue quedando paulatinamente extinguida la docencia de la sede artística¹¹. El nuevo centro, denominado como Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios comenzó su andadura oficialmente en 1938 y se desarrolló con una orientación hacia la formación profesional e industrial en detrimento de la educación estética, dados los nuevos intereses nacionales impuestos por el régimen franquista. Para mediados de los años cuarenta, la paulatina extinción de las enseñanzas artísticas era bastante notable a pesar de contar con nuevas infraestructuras en el barrio de Basurto¹². Se puede comprobar la tendencia clasicista y de copia ofrecida en las asignaturas ofrecidas a mediados de los años cuarenta en las cuales tenían muy poca incidencia los conceptos avanzados estéticamente. Se impartían «Dibujo preparatorio de Adorno y Figura, Clases de Figura, Adorno, ornamentación y copia del yeso, y Composición decorativa y modelado en barro»¹³, clases todas ellas dedicadas a las técnicas del dibujo y del modelado, con la copia como el principio pedagógico que las regía.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, a pesar de que no se había restablecido la Escuela de Artes y Oficios como tal, siguieron acudiendo alumnos a la vieja ubicación de la Escuela en Atxuri para acogerse a las enseñanzas artísticas y es que hasta los años 60, se mantuvo una sección artística heredera de la antigua Escuela de Artes y Oficios en la Escuela de Maestría de Bilbao, aunque la educación ofrecida estaba abocada a las tradicionales enseñanzas de oficios sin tener ninguna reforma hasta que finalmente fueron disueltas tras la creación de la Escuela de Bellas Artes en la ciudad.

-
- 8 Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, *Memoria presentada por la Junta Directiva en la Exposición Universal de Barcelona*. Bilbao: [s. n.], 1888.
- 9 Trasladada en 1908 al Hospital Civil de Achuri, en dicha sede se ubicó el primer emplazamiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Tuvo un gran prestigio gracias a la docencia de artistas como Aurelio Arteta o Julián de Tellaetxe, así como la asistencia de muchos artistas de reconocido prestigio a recibir enseñanzas.
- 10 Para un mayor conocimiento de la transformación sufrida en dicha Escuela tras la Guerra Civil, véase: María Jesús PACHO, «La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la Guerra Civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza», *Bidebarrieta*, núm. 18, 2007, págs. 441-458.
- 11 «Orden relativa a acoplamiento del personal que se indica procedente de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, cuyas enseñanzas industriales se extinguen al pasar a la Escuela Elemental de Trabajo», *Gaceta de Madrid*, 8 mayo 1936, núm. 129, pág. 1307.
- 12 En 1955 se volvió a instalar en Atxuri la Escuela de Trabajo transformada ya en 1958 en Escuela de Maestría Industrial y con pocos vestigios de los planes de estudios artísticos.
- 13 *Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao*, Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1945, pág. 36.

Pese a la deficiencia en las enseñanzas artísticas que ofrecía el centro, algunos de los artistas vizcaínos más importantes en la renovación artística de la provincia comenzaron a dar sus primeros tanteos en lo referente a técnicas artísticas en la sede bilbaína. Fue el caso del escultor Vicente Larrea o de los pintores Dionisio Blanco o Manuel Gallo Bidegain, que combinaron sus inquietudes estéticas con una formación de corte clásico y basada en el aprendizaje de las técnicas del dibujo y el modelado, más centradas en la ejecución técnica que en la estética.

Algo similar a lo acontecido en Bilbao se produjo en la ciudad de San Sebastián. La Escuela de Artes y Oficios de la ciudad se había puesto en marcha en 1880 a semejanza de la vecina vizcaína con la intención de ofrecer unas enseñanzas acordes a los nuevos tiempos de industrialización y modernización. El centro se fue configurando como una referencia en la provincia, a cuya imagen se conformaron otras escuelas de «artes y oficios» en otros pueblos guipuzcoanos con un mínimo de industrialización¹⁴. Aun así, la mayoría de estas escuelas guipuzcoanas fueron disolviéndose a partir de los años cuarenta, al igual que sucedió con las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. A pesar de que el centro no desapareció definitivamente hasta noviembre de 1960; en diciembre de 1943, perdió su autonomía con la decisión del Ayuntamiento donostiarra de disolver el centro y agregar parte de sus enseñanzas a la Escuela de Trabajo de la misma ciudad¹⁵.

La Escuela, ubicada a principios del siglo xx en un edificio de la actual calle de Urdañeta¹⁶, continuó su labor hasta el comienzo de la década de los 60, cuando fue reformado el interior del mismo para albergar las oficinas de Correos. El Ayuntamiento, al no ofrecer ninguna alternativa de local para la escuela de arte, permitió que la misma cesase su labor y provocase el consiguiente desamparo en materia de enseñanza artística en el que dejó a la comarca. Al igual que en Bilbao, a lo largo de su historia, varios fueron los artistas jóvenes que acudieron a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y que, posteriormente desarrollaron un arte más relacionado con la vanguardia y no centrado en la copia de dibujo y modelado de figuras con las se ejercitaban en la misma. Entre otros, destaca la presencia en sus aulas de los pintores Rafael Ruiz Balerdi, Bonifacio Alfonso, José Luis Zumeta o el escultor Ricardo Ugarte.

El cierre de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián a finales del año 1960 terminó con un magisterio de las disciplinas plásticas en una región con numerosos jóvenes seguidores de estas directrices. A pesar de las características académicas, ancladas en la docencia tradicional de la pintura y la escultura, quedó demostrado que los ejercicios técnicos y tradicionales no eran un condicionante determinante para posteriormente acercarse a las corrientes de vanguardia y abstractas que los creadores citados adoptarán como parte de su lenguaje definitorio en su madurez.

14 Es significativo que surgieran centros en Tolosa, Bergara, Eibar, Oñate, Zumárraga, Mondragón, Elgoibar, Villafranca, Beasain, Irún, Rentería, Pasajes y Azpeitia.

15 «Orden de 20 de diciembre de 1943 por la que se incorpora a la Escuela Elemental de Trabajo de San Sebastián varias enseñanzas procedentes de la Escuela de Artes y Oficios de dicha capital», *Boletín Oficial del Estado*, 15 enero 1944, núm. 15, pág. 410.

16 Erigido por Domingo Aguirrebengoa en 1909, anteriormente se había instalado en un edificio de 1873 de la calle Garibai con Andía. Compartía el espacio con el Instituto de Segunda Enseñanza de Guipúzcoa y la Biblioteca Municipal, y posteriormente a partir de 1902 con el Museo Municipal.

No sucedió lo mismo en Vitoria, donde la permanencia de la Escuela de Artes y Oficios permitió a los futuros artistas recibir un tipo de enseñanzas que, aunque fuera de tipo tradicional, ofreciera al menos la oportunidad de aprender los oficios artísticos. Surgida en 1889 como una continuación de la primitiva Escuela de Dibujo creada en 1774¹⁷, a lo largo de todo el siglo XX mantuvo su labor dedicada, básicamente, a las enseñanzas de tipo técnico junto a las relacionadas con el arte, configurándose hasta 1941 como el único centro de enseñanza secundaria profesional de toda la ciudad. En cuanto a las asignaturas artísticas ofrecidas a mediados de los años cincuenta, se trataban de las mismas que se venían dando en otros centros: Dibujo de la figura, (copia de la estampa y del yeso y del natural modelo vivo), Dibujo de adorno (copia de la estampa y del yeso) y Modelado en barro, (talla y vaciado en yeso)¹⁸. Con pequeñas variaciones se mantuvieron estas enseñanzas en los años sesenta y para mediados de los años setenta las asignaturas ofrecidas eran las de Adorno, Figura, Pintura, Modelo Vivo, Modelado, vaciado y talla, Cerámica, Grabado y repujado en cuero¹⁹. Con todo, siguen siendo unas materias tradicionales sobre pintura y escultura clásica a base de copias de modelos impuestos.

Entre los artistas alaveses que recibieron sus primeras enseñanzas en la Escuela de Artes y Oficios podemos señalar a Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, Santos Iñurrieta o Juncal Ballestín. La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria fue un centro de innegable importancia dada la oportunidad que permitía a los creadores de no ser autodidactas y recibir un adoctrinamiento técnico. Sin embargo, posteriormente, la puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao supuso el traslado de buena parte de jóvenes alaveses a la ciudad vecina para copar sus inquietudes artísticas.

LA CREACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE BILBAO

Si las Escuelas de Artes y Oficios se habían establecido como los centros docentes dirigidos a la cualificación del artesano y del obrero para la incipiente industria, las enseñanzas artísticas propiamente dichas tenían su espacio en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. Hasta los años cuarenta, tal denominación sólo era acuñada por dos escuelas, una en Madrid y otra en Valencia, centros que dependían y debían sus nombres a las Reales Academias de Bellas Artes de sus respectivas ciudades, la de San Fernando y la de San Carlos respectivamente²⁰. En febrero de 1932 las dos escuelas pasaron a depender íntegramente

17 Fundada por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, se refundó en 1818 en Academia de Bellas Artes hasta 1889. Francisca VIVES CASAS, *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2000.

18 Escuela de Artes y Oficios de la Ciudad de Vitoria, *Curso 1956-57*, Vitoria: Tipografía Egaña, 1957, pág. 7.

19 *Bicentenario de la Escuela de Artes y Oficios*, Vitoria: s. n., 1974, pág. 34.

20 Para conocer la historia de la enseñanza en las Escuelas de Bellas Artes de España: Juan Carlos ARAÑÓ GISBERT, *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, [Tesis Doctoral], Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1988.

del Ministerio de Educación por medio de su Dirección General de Bellas Artes²¹. Como consecuencia de la Guerra Civil y los problemas de la posguerra, ambas escuelas comenzaron a reorganizarse con modificaciones acordes al intervencionismo que el nuevo gobierno estaba poniendo en práctica en materia educativa²².

Con el fin de dar salida a las aspiraciones de numerosas vocaciones artísticas que se sucedían en España, en 1940 se crearon dos nuevos centros: el de San Jorge en Barcelona y el de Santa Isabel de Hungría en Sevilla²³. La Escuela de Madrid, la más antigua e influyente, quedaba como el modelo y la sede central de las otras tres. Asimismo, en ese mismo momento, se ordenaron las enseñanzas de dichas escuelas por decreto²⁴ aunque los planes de estudios se modificaron definitivamente en 1942²⁵, con una planificación que se mantendrá hasta los años 80 y, por lo tanto, será la que la Escuela de Bilbao adopte cuando se funde en 1969.

El citado plan de estudios fue implantado con un claro interés por encauzar la educación en los conceptos anclados en la tradición que el gobierno franquista quería imponer. El contexto postbélico en el que se desarrolló contribuía a establecer una tendencia clara hacia un academicismo conservador que el régimen intentó impulsar desde la Dirección General de Bellas Artes²⁶. Un intervencionismo en el que fue notoria la desconexión existente entre la realidad artística más actual y las docencias de las Escuelas de Bellas Artes durante buena parte del siglo xx²⁷. Tanto es así que la situación provocará el descontento de alumnos y artistas sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta y que se prolongará y se vislumbrará a través de diversas acciones, asambleas y paros a lo largo de toda la década de los setenta²⁸.

No obstante, a pesar de la vinculación de estos centros con los intereses franquistas, la inexistencia de una escuela de dichas características en el ámbito vasco, provocaba un éxodo y un malestar entre los aprendices de artistas de la región, un problema que se solucionará en 1969 al ponerse en marcha el centro bilbaíno y sumarse a las enseñanzas académicas superiores del resto de España.

21 «Decretos», *Gaceta de Madrid*, 26 febrero 1932, núm. 57, pág. 1429.

22 Pueden consultarse los desarrollos de cada centro en: Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo. (1936-1951)*, Colección La Balsa de la Medusa, núm. 73, Madrid: Visor, 1995; págs. 170-180.

23 Ambos centros procedían de anteriores Academias de Arte fundadas en el siglo XVIII y que durante el siglo XX se habían establecido como Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes.

24 «Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes», *Boletín Oficial del Estado*, 11 agosto 1940, núm. 224, págs. 5574-5577.

25 «Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes», *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275, págs. 7792-7794.

26 Presidida por Eugenio D'Ors desde 1938, el dirigismo también se llevaba a cabo desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Instituto de España o el Ministerio de Gobernación.

27 Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO, «La formación oficial en las artes figurativas, (La Escuela de Bellas Artes de San Fernando)» en AA.VV. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. *Actas del congreso*. Universidad de Granada, 2000. Vol. 1, Granada: Universidad de Granada, 2001; págs. 661-675.

28 Para conocer algunos de los avatares de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid: Juan ALBARRÁN DIEGO, «Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo», *Artigramas*, núm. 25, 2010, págs. 549-564.

La toma de conciencia sobre el problema que suponía la ausencia de un sistema de educación artística en el País Vasco había provocado que, desde mediados del siglo xx, algunos medios artísticos y ciertos artistas vascos, intentasen paliar ese vacío docente con la elaboración de proyectos para crear una Escuela de Bellas Artes en la región²⁹. Sin embargo, no fue hasta 1968 cuando la Dirección General de Bellas Artes pidió un informe al Gobernador Civil de Vizcaya sobre los centros docentes de Bellas Artes existentes en el territorio³⁰, lo cual indicaba un interés y una esperanza de poder contar con un centro de esas características. Estas actuaciones se enmarcaban dentro de los cambios producidos por esas fechas en el Ministerio de Educación y Ciencia, al cual había accedido José Luis Villar Palasí como director en 1968³¹. Sin embargo, lo que el Ministerio de Educación y Ciencia estaba concretando era un programa para construir varias Escuelas de Artes Aplicadas en diferentes localidades españolas entre las que se encontraba Bilbao³².

Paralelamente a estas gestiones, la Diputación de Vizcaya empezó a concretar un proyecto para poner en marcha una Escuela Superior de Bellas Artes. Era una vieja aspiración que en esos momentos el entonces rector de la Universidad de Bilbao, Vicente Lozano promovió con empeño y verdadero interés dados los nuevos tiempos más aperturistas que hacían imaginar la posibilidad de fundar un centro artístico superior en el País Vasco. Asimismo, el entonces Diputado General de Vizcaya, Fernando de Ybarra y López Doriga, Marqués de Arriluce, realizó a principios de 1969, un viaje a Madrid para acometer diversas gestiones en el Ministerio de Educación y Ciencia. En la visita contactó con el subdirector de Bellas Artes, Ramón Falcón para tratar por un lado la puesta en marcha de la mencionada Escuela de Artes Aplicadas, y por el otro, concretar una solicitud para crear una Escuela Superior de Bellas Artes de la que carecía todo el Norte de España y que completaría la situación cultural de Vizcaya en el ámbito universitario³³. Desde la Sección de Contratación y Créditos del Ministerio de Educación y Ciencia se indicó que para obtener el permiso de creación de la citada escuela, debían de ofrecer básicamente unos terrenos. Con estas expectativas, la Diputación de Vizcaya impuso celeridad en los trámites y remitió por escrito dos comunicados con fecha de 15 de febrero de 1969, uno para solicitar la Escuela de Artes y Oficios y el otro para requerir la Escuela Superior de Bellas Artes. En este último, afirmaban que tanto la diputación como el ayuntamiento, a

29 Entre los intentos están las conversaciones mantenidas por Juan de Izaro con el entonces director general de Bellas Artes, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya en 1949, hasta el proyecto de 1950 de Jorge Oteiza para instaurar un centro de dichas características en San Sebastián.

30 Diputación Provincial de Vizcaya, «Datos sobre aportaciones de la Corporación Provincial a las Bellas Artes», Bilbao, 21 junio 1968, Archivo Diputación Foral de Bizkaia (en adelante AHFB), Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.

31 La problemática cada vez más notable en materia educativa impulsó la reorganización de todos los niveles educativos que se concretaron en la Ley General de Educación de 1970.

32 El programa contemplaba crear centros en Burgos, Cádiz, Motril, Pamplona, Hospitales, Huelva, Lugo y Santander. Ministerio de Educación y Ciencia, «Carta al Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Cádiz, Motril, Pamplona, Hospitalet, Huelva, Lugo, Santander, Bilbao», Madrid, 20 de enero 1969. AHFB Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.

33 Diputación Provincial de Vizcaya, «Diligencia», Bilbao, 13 febrero 1969. AHFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17, págs. 1-3.

partes iguales estaban dispuestos a conseguir los terrenos adecuados para dedicarlos a la instalación de los edificios pertinentes, una vez que se recibiese la notificación de que la Escuela estaba creada. La carta finalizaba con una petición clara al ministro: «SUPLICA se digne adoptar las decisiones que el caso requiera para la rápida creación en Bilbao de la Escuela Superior de Bellas Artes»³⁴.

Finalmente, los trámites y los acuerdos adoptados surtieron efecto en la consecución de los dos centros educativos³⁵. La petición de contar con una Escuela Superior de Bellas Artes fue recibida a bien por parte del Gobierno Central que finalmente, el 21 de noviembre de 1969 en Consejo de Ministros aprobó la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes con carácter oficial, y ratificada en el Decreto de 4 de diciembre del mismo año³⁶. La vieja aspiración de contar con un centro de enseñanzas artísticas de carácter académico superior veía por fin una solución en el País Vasco. En aquella ocasión, los motivos que impulsaron al gobierno español a promover su creación se centraron en la capacidad de Bilbao de haber sabido conjugar su prosperidad económica junto con un cultivo de las artes plásticas de gran importancia para el conjunto nacional³⁷.

La Escuela de Bellas Artes de Bilbao comenzó su andadura en 1970 como un centro integrado a la recién creada Universidad Autónoma de Bilbao. El centro fue poco a poco poniéndose en marcha y para ello en mayo de 1970 se nombró a José Domingo Milicua Illarramendi como Director en comisión de servicios y encargado de poner en funcionamiento la escuela. Si bien el interés del centro era comenzar el curso en octubre de 1970, diversos problemas de gestión³⁸ no permitieron que abriera sus puertas hasta el 23 de noviembre, con cuarenta y ocho alumnos que fueron ubicados en la segunda planta del Museo Histórico de Vizcaya, situado en el centro de la ciudad³⁹. No obstante, para el siguiente curso necesitaron de otro emplazamiento cedido por el ayuntamiento en el Edificio de Bomberos de la calle Ibañez de Bilbao⁴⁰. La problemática de espacio se solucionó parcialmente en el curso 1972/1973 cuando todos los alumnos, antiguos y nuevos pudieron trasladarse a la nueva escuela que se había edificado en Sarriko, en Deusto, al lado de la Escuela de Económicas de la Universidad de Bilbao. Los nuevos espacios estaban mejor preparados y acondicionados para el número de alumnos que acogían, con mejores aulas y dependencias idóneas para la docencia y práctica de las artes.

34 Diputación Provincial de Vizcaya, «Carta al Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia», Bilbao, 15 febrero 1969. AHFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17.

35 El único centro que logrará consolidarse será la Escuela de Bellas Artes que incluso se instalará en los terrenos que el ayuntamiento y la diputación habían ofrecido para la Escuela de Artes y Oficios en Deusto, junto a la Facultad de Económicas de la Universidad de Bilbao.

36 «Decreto 3269/1969, de 4 de diciembre, por el que se crea en Bilbao una Escuela Superior de Bellas Artes de carácter oficial», *Boletín Oficial del Estado*, 23 diciembre 1969, núm. 306, pág. 19976.

37 *Ibidem*.

38 Se tenía que realizar el examen obligatorio de acceso sobre Dibujo de Estatua. Tuvo lugar el 27 de octubre y se presentaron 178 aspirantes de los cuales solo fueron seleccionados 48.

39 Se trata del actual Museo Vasco situado en la Plaza Miguel de Unamuno del centro de Bilbao.

40 Los alumnos de segundo curso comenzaban su especialidad en las dependencias del Museo mientras que los que ingresaban al curso de preparatorio acudían a este edificio.

Desde sus inicios, la escuela adoleció de numerosos problemas y estuvo jalonada por diversas críticas hacia la precariedad de sus instalaciones, el reducido número de alumnado admitido o la calidad de su profesorado⁴¹. Sin embargo, en los primeros años, el grueso de los ataques se enfocó hacia el plan de estudios que regía el centro, decretado en 1942 para todas las Escuelas Nacionales de Bellas Artes⁴². A pesar de los sustanciales cambios que se habían producido en materia artística, política y social en los casi treinta años que lo separaban, el plan de estudios no había acogido ninguna reforma que lo actualizase. Por lo tanto, la Escuela de Bilbao heredó el problema que este tipo de escuelas venían padeciendo desde su creación: un academicismo tradicionalista, fruto directo del papel monopolizador de la actividad artística de las instituciones y totalmente alejada de la creación plástica contemporánea. Las reivindicaciones por lograr modificar tales enseñanzas se daban en esos momentos en toda España; incluso desde antes de la apertura de la escuela bilbaína, se habían llevado a cabo varias acciones entre alumnos y artistas de las cuatro Escuelas de Bellas Artes españolas como la que tuvo lugar en Valencia en mayo de 1969 donde se redactó un informe en el que exigían una reforma completa de las enseñanzas de Bellas Artes al considerar que «no respondían a las necesidades de la sociedad en que vivimos, ni satisface las exigencias artísticas, culturales y humanas del estudiante»⁴³.

Las enseñanzas se organizaban en cinco cursos que comenzaban con un primer año de preparatorio, común a las diversas secciones –podían ser: pintura, escultura, grabado, restauración o dibujo- y continuaba con otros tres cursos más de especialización en la sección elegida, para finalmente acabar con un curso preparatorio para obtener el título de profesor de dibujo. En el caso de la Escuela de Bilbao, en sus precarios inicios, las únicas secciones que pusieron en funcionamiento fueron las de Pintura y Escultura. Las asignaturas que en estas especialidades se daban eran las comunes para el aprendizaje de las técnicas tradicionales de la pintura y de la escultura respectivamente (Tabla 1). La mayor parte de las materias tenían un carácter práctico, basado en un trabajo de copia de modelos siguiendo las pautas y las normas del naturalismo, lo cual ayudaba a la formación de los Profesores de Dibujo que las Escuelas de Bellas Artes titulaban. Destacaban entre las asignaturas del currículo la incorporación de la «Liturgia y Cultura Cristiana» en el curso preparatorio, como asignatura obligatoria, un aspecto impuesto tras la contienda civil a todos los niveles educativos, incluido el universitario. Por todo, el plan de estudios quedaba un tanto desfasado en fechas dado que habían pasado veintiocho años desde su puesta en vigor, y por lo tanto resultaba una educación alejada de las nuevas tendencias que el arte venía imponiendo desde hacía tiempo.

41 La mayor problemática surgió por la procedencia de los profesores de Cataluña. María José ARRIBAS, *40 años de arte vasco (1937-1977)*. *Historia y Documentos*, San Sebastián: Erein, 1979, pág.119.

42 «Decreto de 21 de septiembre», *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275, págs. 7792-7794.

43 Recogido en el «Programa aprobado en Asamblea realizada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes», en Ana María GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980*, Madrid: Akal, 1985, págs. 321-322.

TABLA 1. PLAN DE ESTUDIOS DE BELLAS ARTES. SECCIONES PINTURA-ESCULTURA

	Sección pintura	Sección escultura
Curso Preparatorio	Dibujo del Antiguo y Ropajes Preparatorio de colorido	Liturgia y Cultura Cristianas Preparatorio de Modelado
1 ^{er} Curso	Dibujo del Natural (1 ^o) Anatomía Artística Colorido Procedimientos Pictóricos	Dibujo del Natural (1 ^o) Anatomía Artística Modelado Talla Escultórica (1 ^o)
2 ^o Curso	Dibujo del Natural (2 ^o) Colorido y Composición (1 ^o) Perspectiva Historia General de las Artes Plásticas	Dibujo del Natural (2 ^o) Modelado y Composición Perspectiva Talla Escultórica (2 ^o) Historia General de las Artes Plásticas
3 ^{er} Curso	Dibujo del Natural en movimiento (retentiva, grupos y apuntes) Colorido y Composición (2 ^o) Teoría e Historia de la pintura Paisaje	Dibujo del Natural en movimiento (retentiva, grupos y apuntes) Talla Escultórica (3 ^o) y Policromía Modelado y Composición (2 ^o) Teoría e Historia de la Escultura
Curso profesorado	Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones Dibujo decorativo Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España	

En Bilbao las exigencias por lograr una reforma de las enseñanzas de Bellas Artes acorde a los nuevos tiempos no tuvieron un efecto inmediato, pero las carencias se fueron supliendo con varios talleres sobre técnicas como la fotografía así como con pequeñas actividades complementarias divulgadoras que ofrecían a los alumnos algunos aspectos de la creación de vanguardia y contemporánea. El centro bilbaíno atrajo conferencias de diversos profesores, críticos o intelectuales españoles con el fin de acercar los acontecimientos estéticos contemporáneos a los estudiantes bilbaínos⁴⁴. Sin embargo, la idiosincrasia de este tipo de centros superiores seguía adoleciendo de singulares problemas que pervivieron a lo largo de toda la década de los setenta.

En este sentido, otra de las reivindicaciones más reiterativas para mejorar la calidad de estas escuelas fue su necesaria transformación en facultades universitarias, tal como había quedado estipulado en la Ley General de Educación de 1970. La particular dependencia administrativa de las Escuelas de Bellas Artes a la Dirección General de Bellas Artes o a la Dirección de Patrimonio Artístico a partir de 1973, les confería una supeditación sin igual en el resto de niveles educativos. A pesar de ser considerados estudios superiores,

44 Fueron varias las conferencias celebradas durante los primeros cinco años de la escuela sobre cine, movimientos contemporáneos o eventos del momento como la Documenta o la Bienal, con ponentes como Simón Marchán Fiz, Victoria Combalá, María Luisa Borrás o Santiago Amón, entre otros.

sus alumnos no eran tenidos como universitarios por varias diferencias; por un lado en las condiciones de acceso no era necesario tener acabado el bachillerato y la titulación lograda tampoco se equiparaba a la de los licenciados ya que no tenían la posibilidad de hacer un tercer ciclo que les permitiera impartir docencia en la universidad.

No obstante, las continuas peticiones y la nueva situación reformadora de las enseñanzas de mediados de la década de los setenta, condujeron a que el Ministerio de Educación y Ciencia decretase en agosto de 1975 la anhelada incorporación de todas las Escuelas Superiores de Bellas Artes a sus respectivas Universidades⁴⁵. Aun así, los requisitos exigidos no permitieron que el cambio se produjera de manera inmediata. En el caso de Bilbao, existía el inconveniente de carecer de catedráticos y profesores cualificados además de unas infraestructuras acordes y propias. Tras una serie de huelgas y reivindicaciones, el 14 de abril de 1978 se aprobó el Real Decreto sobre la transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes en Facultades de sus respectivas Universidades⁴⁶ con lo que la escuela de Bilbao se convirtió en Facultad de Bellas Artes bajo las normas de la Universidad Autónoma de Bilbao y comenzó a establecer un nuevo plan de estudios con tres ciclos que procuró modificar las enseñanzas anteriores con un adoctrinamiento actualizado en conocimientos y disciplinas más acorde a las necesidades de la producción plástica del momento.

Por todo, podemos concluir señalando que si bien la implantación y puesta en marcha de una Escuela Superior de Bellas Artes a finales de los años sesenta en Bilbao supuso un revulsivo para el sistema educativo artístico del País Vasco, hemos comprobado que sus enseñanzas quedaron ancladas en el aprendizaje de la técnica y la copia figurativa, lo cual suponía el camino más fácil para la transmisión de un programa de enseñanzas establecido. En este sentido, no difería sustancialmente de lo ofrecido desde las Escuelas de Artes y Oficios y por lo tanto quedaba alejada de las nuevas necesidades que el arte de vanguardia reclamaba en esos momentos. Por ello, pese a ofrecer una salida al artista autodidacta y a la necesidad del creador de tener que marchar fuera de su región para recibir una educación estética oficial y superior, no será hasta los años ochenta, tras la transformación de los planes de estudios y cuando quede convertida ya en Facultad de Bellas Artes dentro de la Universidad del País Vasco, que el centro se configure como uno de los espacios más importantes y que mayor influencia ejercerá en la comunidad creativa vasca y que continuará ejerciendo hasta la actualidad.

45 «Decreto 2503/1975, de 23 de agosto, por el que se determina la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia», *Boletín Oficial del Estado*, 23 octubre 1975, núm. 254, pág. 22298.

46 «Real Decreto 988/1978, de 14 de abril, sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en facultades de las respectivas Universidades», *Boletín Oficial del Estado*, 12 mayo 1978, núm. 113, págs. 11319-11320.

TRADICIÓN, EXILIO Y VANGUARDIA: LOS AÑOS FORMATIVOS DE EDUARDO SANZ

RUTH CERECEDA GATÓN

BISC Queen's University (East Sussex, UK)

RESUMEN

Para el XXI Congreso CEHA, se propone una revisión de los años formativos de Eduardo Sanz, caracterizados por la lucha constante contra la enseñanza tradicional recibida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -sazonada con viajes de estudios y descubrimiento a París-, y por el interés del pintor por el arte de vanguardia y la estética popular marinera, con el objetivo de singularizar las características de su producción posterior y los elementos de su personal lenguaje y concepción artística.

PALABRAS CLAVE

Formación artística, academia, tradición, vanguardia, estética marinera.

ABSTRACT

For the XXI CEHA Congress, the present paper proposes a review of Eduardo Sanz's formative years, characterized by the constant struggle against the traditional education received at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando -seasoned by study trips to Paris-, and by the painter's interest in avant-garde art and in the popular aesthetics related to seafaring cultures, in order to single out the characteristics of his artistic production and the elements that characterise his personal artistic language and ideals.

KEYWORDS

artistic education, academy, tradition, avant-garde, marine aesthetics.

Tras terminar la instrucción gratuita con 14 años, Eduardo Sanz comienza en 1942 su aprendizaje profesional como pintor industrial en el taller de pintura Esteban Cossío¹ -ligado a la Escuela de Artes y Oficios de Santander- que al año siguiente pasará a ser propiedad de su familia. La pintura profesional no le gusta, aunque trabajará junto a sus hermanos Rafael y Sergio hasta su marcha al servicio militar², y es en este taller donde Sanz toma la decisión de dedicarse al arte:

Mientras preparaba un barril de pintura al temple, cierto día vi pasar a Agustín Celis y a Enrique Gran. Ya se sentían y vivían *en artistas*. En aquel momento me sentí profundamente desgraciado y lleno de envidia. Apoyado en el tonel, me propuse con decisión salir de aquel pozo [...] Del decálogo de razones que he barajado para deducir por qué me dediqué a la pintura artística, una de ellas fue por abandonar la pintura industrial³.

El escultor Víctor Orizaola, a quien Eduardo conocía del barrio de San Martín, donde vivía desde pequeño, tuvo mucho que ver con su decisión. Ambas familias eran amigas, y el escultor visitaba a menudo a Eduardo en el taller, donde a menudo lo encontraba pintando retratos y caricaturas. Al ser él mismo escultor, y algo mayor que Sanz, fue quien más le animó a dedicarse a la pintura. De hecho, fue en el taller de Orizaola donde Eduardo dibujó por primera vez un desnudo del natural, algo a lo que se aficionó durante algunos meses⁴. Sin embargo, su resolución a dedicarse al mundo del arte no debe ser entendida tan solo como una decisión práctica:

No estaba a gusto, y además la vida de mis hermanos era muy dura: entraban a trabajar a las 8 de la mañana y salían a las 10 de la noche. Por otra parte, veía a mis conocidos o amigos artistas como señoritos que no trabajan. Además de ser muy pragmático, imagino que también habrá algo más, una inquietud que te impulsa⁵.

Sanz realiza los dos años de servicio militar en la Marina, y es durante este tiempo cuando empieza a interesarse seriamente por el arte. A los veinte años comienza a desarrollar su conocimiento artístico de forma consciente⁶: compra libros de arte, visita exposiciones y realiza sus primeros cuadros en un pequeño cuarto que se habilita en el buque en el que estaba destinado. La primera exposición que visita es una de José Gutiérrez Solana que se celebra en el Ateneo de Santander⁷. Además, se aficiona a visitar el Museo Municipal de Pinturas de Santander -donde recuerda ver la obra de Pancho Cossío y un cuadro de Albert Marquet⁸-, y realiza retratos de compañeros y algunos paisajes o esmaltes sobre vidrio con

1 Marcos Ricardo BARNATÁN, *Las metáforas de Eduardo Sanz*, Madrid: Rayuela, 1973, pág. 165.

2 Eduardo SANZ, *Madera de Tamarindo*, Villanueva de Villaescusa: Valnera, 2004, págs. 38-44.

3 E. SANZ, *Madera*, pág. 45.

4 E. SANZ, *Ibidem*, pág. 50.

5 Ruth CERECEDA, «Entrevista a Eduardo Sanz, 15/04/2009», *La trayectoria artística de Eduardo Sanz. Catálogo razonado y estudio de su obra* [Tesis de doctorado, defendida: 17/07/2015], Universidad de Oviedo, Asturias, págs. 20-30 del anexo documental.

6 Vicente AGUILERA CERNI, *Eduardo Sanz: Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, págs. 57-58.

7 José Gutiérrez Solana. *Exposición Antológica* (1947), véase: V. AGUILERA CERNI, *Idem*.

8 Eduardo Sanz describe «un barco de guerra, probablemente el Almirante Cervera, situado en el centro de la bahía, con el muelle de madera que había frente al actual hotel Bahía, en primer pla-

los que gana algo de prestigio y de dinero. Comienza así a percatarse de su búsqueda y a «descubrir la existencia de la pintura y [la] posibilidad de ejercerla de una manera más consciente»⁹. De esta época son los encuentros de la Escuela de Altamira que, en un principio, le interesan. Sin embargo, su conocimiento artístico es aún muy limitado y, como confesará en sus memorias: «no entendía nada de lo que allí se hablaba»¹⁰, por lo que realmente no asiste activamente a estas citas.

Al término del servicio militar Sanz vuelve de manera temporal a su antiguo oficio de pintor industrial, aunque durante su tiempo libre continúa dedicándose a la pintura de paisajes y a realizar obras del natural, además de a disfrutar de la navegación con su pequeño chinchorro, el Yayo I. Habiendo decidido proseguir con sus estudios artísticos, en 1952 comienza a tomar clases de pintura en la academia Juanes¹¹ con el profesor José Cataluña Miralles, a quien Sanz siempre recordó con gratitud y admiración por su buen hacer como profesor y por su apoyo¹². Las clases con José Cataluña suponen uno de los primeros acercamientos serios y definitivos del pintor al mundo del arte:

decido asistir a las clases de Cataluña para aprender a dibujar, porque él tenía la experiencia de la escuela [de San Fernando] y sabía cómo se ingresaba [...] Durante algo más de un año estuve aprendiendo a dibujar, a pintar y a encajar. Cataluña preparaba muy bien a los estudiantes, y nos estimulaba mucho: después de acabar la hora de clase, siempre charlábamos un rato y nos contaba muchas cosas¹³.

Estudiar en San Fernando le posibilitaría -y él era consciente de ello- no solo abandonar la pintura industrial definitivamente, sino trasladarse a vivir a Madrid y entrar en contacto con la vanguardia artística del momento, lo que se le antojaba más interesante y apetecible incluso que la propia escuela¹⁴.

OBRA DE JUVENTUD

Durante los primeros años de producción artística, la obra de Eduardo Sanz muestra influencia de la cultura popular marinera de los astilleros y pescadores cántabros (véase:

no», véase: E. SANZ, *Madera*, pág. 66. Luis Sazatornil Ruiz indica la semejanza existente con *Puerto de Santander*, Albert Marquet, 1933, óleo sobre lienzo, 56 x 61 cm., MNCARS, fruto del viaje de Marquet por la costa cantábrica, véase: Luis SAZATORNIL RUIZ, Begoña ALONSO y Ana MARTÍN, *Vistas y Visiones. Imagen artística de Santander y su Puerto 1575-1950*, Santander: Autoridad Portuaria de Santander, Santander, 1995, pág. 96. Se ha consultado esta posibilidad con el departamento de archivos del MAS (antiguo Museo de Bellas Artes de Santander), pero el museo no conserva documentación referente a las exposiciones realizadas durante el periodo de estudio.

9 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 165.

10 E. SANZ, *Madera*, pág. 66.

11 Fundada en 1926, situada en la calle Río de la Pila n° 2, Santander.

12 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 166.

13 R. CERECEDA, «Entrevista, 15/04/2009», págs. 20-30 del anexo documental.

14 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 167.

*Bajamar*¹⁵ y *Bodegón*¹⁶). Su técnica pictórica está inspirada en los maestros cántabros y formada por las enseñanzas de José Cataluña. En sus visitas al Museo Municipal de Bellas Artes de Santander disfruta de los paisajes y bodegones allí expuestos, pero especialmente le atrae la obra de Pancho Cossío, cuya influencia reconoce abiertamente: en la colección del museo se conserva el *Retrato de la madre del artista*¹⁷, que le sirve como referencia para pintar en 1952 el retrato de la suya¹⁸. De Cossío, Sanz recibe el gusto por la ruptura y el interés por la temática marina, dos características que explorará a lo largo de su posterior desarrollo artístico. Se ha mencionado, además, su recuerdo de una obra de Marquet, que seguramente fue objeto de una exposición temporal, y los trabajos de postguerra de Antonio Quirós, cuyas figuras y bodegones de apariencia esmaltada suponen una enseñanza decisiva en sus primeros trabajos. Sanz es consciente de haberse inspirado en su obra para realizar el *Autorretrato* (c.1952)¹⁹ que presenta al premio Estanislao Abarca de 1952, en el que aparecía de perfil con un jersey amarillo sobre un fondo azul que parece esmaltado. Su pintura se caracteriza por tonos fuertes y pinceladas densas y, en su búsqueda de una pintura de apariencia más industrial, toma de éste el uso de las tintas planas²⁰. Sin embargo, la obra anterior a su paso por la Academia de Bellas Artes de San Fernando es aún la de un estudiante en proceso de formación pues, por ejemplo, a pesar de su interés por la obra de Cossío, durante este periodo su trabajo se relaciona más con los tonos oscuros de la obra de Riancho, que con la pincelada suelta y rápida del Cossío de los años cuarenta.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y PRIMEROS AÑOS EN MADRID

En las pruebas de acceso a la Real Academia de Bellas Artes, el pintor cántabro realiza un estudio anatómico titulado *El Sandalio*²¹, con el que se gana su plaza en la escuela. Sin embargo, ese primer año no consigue la dotación económica que ofrecía la Diputación de Santander como ayuda de estudios, y son sus hermanos quienes asumen el coste económico de su estancia en Madrid²². Pese a la ayuda familiar, aquel primer año en la Academia resulta muy duro para el pintor. El hambre y la vida en una pensión con Gerónimo G. Cajigas hacen que, para Sanz, su vida en Madrid no comience hasta 1954 cuando, junto

15 *Bajamar* (1945), óleo sobre lienzo, colección del artista, Madrid y Santander.

16 *Bodegón* (1952), óleo sobre lienzo, colección del artista, Madrid y Santander.

17 Pancho Cossío, *Retrato de su madre* (1911), 47,5 x 36 cm, óleo sobre tabla, Colección MAS Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, N° Registro: 0602.

18 E. SANZ, *Madera*, pág. 67.

19 Obra desaparecida.

20 R. CERECEDA, «Entrevista, 15/04/2009», págs. 20-30 del anexo documental.

21 *El Sandalio* (c. 1953), carbón sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander. Se trata de una reproducción del *Hermes atándose la sandalia* conservado en el Museo del Louvre (copia romana en mármol de un bronce de Lisipo).

22 E. SANZ, *Madera*, pág. 74.

a Agustín Celis, puede alquilarse un pequeño piso en la calle Augusto Figueroa n° 7²³. De esta época son sus primeras visitas al Museo del Prado, donde se dedica a estudiar la obra de Velázquez que, pese a no ser uno de sus pintores preferidos, intentaba llegar a comprender²⁴. A pesar de la diferencia de edad con el resto de compañeros de estudios -ingresa en la Academia con veinticinco años-, su carácter abierto y campechano le lleva a integrarse rápidamente. Entre éstos destacan Alfredo Alcaín, Manuel Alcorlo, Vicente Vela, Ángel Doreste, Antonio Zarco e Isabel Villar, todos integrantes del autodenominado grupo *La Cepa*²⁵.

En cuanto a la actividad formativa de la propia Academia, durante los años de estudio Sanz tuvo que hacer lo posible por plegarse a la norma impuesta de fidelidad al modelo, lo que le supuso continuas discusiones y negociaciones con los miembros del profesorado. A pesar de que el academicismo nunca terminase de calar en su obra, el pintor consiguió llegar a diversos acuerdos con sus tutores²⁶, que fueron lo suficientemente flexibles como para aceptar la interpretación personal que él proponía, convencido de que su opción era más interesante que la simple copia de la realidad. Sin embargo, en la escuela también encuentra profesores con los que mantiene buenas relaciones e incluso desarrolla amistad, como Luís Mosquera, a quien le gustaba la singularidad del trabajo de Eduardo y, en consecuencia, le pone en contacto con posibles coleccionistas²⁷; o Francisco Núñez Losada, que se reunía de vez en cuando con el grupo y les permitía trabajar en el aula donde enseñaba paisaje y restauración²⁸.

A pesar de lo aportado por estos notables contactos, lo que realmente estimula el aprendizaje de Sanz durante sus años en la Academia de San Fernando, es el intercambio cultural que experimenta con el resto de estudiantes. Entre estos se encontraban, además de los citados, Enrique Gran, Alfonso Fraile o Antonio López -cuya obra era de gran interés para Eduardo-, Francisco Echazú o Luis Sáez, cuyos dibujos anatómicos le causaron un fuerte impacto.

Estos pintores estaban en cursos superiores al mío, y era gente a la que yo admiraba por su habilidad manual, por su perfección académica, e iba mucho donde ellos pintaban a ver y a aprender de ellos. Era gente que me interesaba mucho [...] no compartía con ellos charlas sobre arte, sino más bien iba a ver y a aprender cómo hacían las cosas²⁹.

En 1955 Sanz realiza su primer viaje al extranjero: en *auto-stop* y con el poco dinero que había sacado de vender su Yayo I, se marcha a Francia. Durante dos meses recorre Breta-

23 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág.179.

24 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 80.

25 El grupo fue retratado por Manuel Alcorlo en *La Cepa* (1957), 115 x 240 cm, óleo sobre lienzo, Museo de Jaén (Depósito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) N° inventario DE/BA00374.

26 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 168.

27 R. CERECEDA, «Entrevista a Eduardo Sanz e Isabel Villar, 28/10/2011», *La trayectoria artística*, págs. 30-39 del anexo documental.

28 José Carlos BRASAS EGIDO, *Isabel Villar*, cat. exp. (Salamanca, Obra Social y Cultural Caja Salamanca y Soria), Salamanca, 1997, pág. 12.

29 R. CERECEDA, «Entrevista, 28/10/2011», págs. 30-39 del anexo documental.

ña, vive en la zona de *Saint-Germain-des-Prés* y en el barrio Latino de París³⁰. Allí, además de visitar el Louvre para ver el arte asirio y egipcio, que le interesa especialmente por las texturas de los materiales, descubre la obra de vanguardia de Jean Tinguely y de Wols: le llaman la atención los «rudimentarios artefactos de hierro en movimiento» del primero, y los «atormentados»³¹ dibujos del segundo. Esta primera salida al extranjero resulta reveladora para el pintor pues, hasta el momento, su único contacto con la producción artística internacional se limitaba a los pocos, y generalmente muy atrasados, ejemplares de la revista *L'Art d'Aujourd'hui* que podía conseguir en San Fernando. Por otra parte, tras haber tomado parte en algunas muestras colectivas, en 1955 Sanz prepara su primera exposición individual en la sala Delta de Santander³². Como le había ocurrido ya en ocasiones anteriores, la prensa utiliza el término «montañés» para referirse a su trabajo, quizá intentando clasificarlo dentro de un determinado tipo de propuesta artística marcada por un carácter regional, en la que Sanz no desea verse circunscrito. Así, ante la pregunta «¿Tú crees en la expresión 'pintura montañesa' como común denominador artístico, más allá de lo geográfico?», Eduardo Sanz, que huye del encasillamiento, del academicismo, de la caída en el tipismo y de la estrechez de miras de muchos de los intelectuales de la época, contesta de forma negativa³³ pese a admitir su admiración por Riancho, Solana y Cossío.

La muestra individual en Delta viene acompañada de la invitación, por parte del pintor Julio Álvarez, a participar por primera vez en la IV *Exposición de Primavera al Aire Libre* que se celebra en la primera quincena de mayo en el Parque del Retiro de Madrid, y en la que repetirá presencia durante cuatro años. En esta primera cita, además de Sanz y Julio Álvarez, participan Isabel Villar, Alfredo Alcaín, Fernando Pennetier y Ramón C. Villaescusa³⁴. La colección de casi un centenar de pintores, entonces desconocidos, que Julio Álvarez supo reunir en estas exposiciones, servirá para «vislumbra[r] unas posibilidades que estaban entonces solo insinuadas»³⁵.

En 1957 Sanz recibe dos reconocimientos que suponen un estímulo importante para su carrera: la pensión de paisaje para El Paular en Segovia, y el Premio Nacional de Arte Universitario. Durante el curso, la amistad entre Isabel y Eduardo se había afianzado gracias al tiempo que habían pasado juntos realizando excursiones a Peñagrande para ejercitarse en la pintura de paisaje. De hecho, pese a que el trabajo que realizan en estas EXCURSIONES ES ALABADO POR SUS PROFESORES, TAMBIÉN SE LES «REPROCHA» UN CIERTO PARECIDO EN la factura artística. Puede que esto se debiera también a que ambos utilizan los mismos soportes y colores, los mismos modelos y, en fin, a que ambos habían «llegado a una importante compenetración ideológica»³⁶.

30 Carmen DEBEN, «Eduardo Sanz (28 años), primer premio en el concurso nacional de pintura universitaria», *Diario Pueblo*, 18/04/1957.

31 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág. 168.

32 APELES, «Eduardo Sanz, en Delta», *Diario Alerta*, 13/07/1956.

33 Carlos NIETO, «Eduardo Sanz rechaza el rótulo de Pintura Montañesa», *Diario Alerta*, julio 1956.

34 J. C. BRASAS EGIDO, *Isabel Villar*, pág. 14.

35 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, pág.169.

36 M. BARNATÁN, *Idem*.

Respecto al Premio Nacional de Arte Universitario, en abril de 1957 la periodista Carmen Deben publica, en el diario vespertino madrileño *Pueblo*, un artículo titulado «Eduardo Sanz (28 años), primer premio en el concurso nacional de pintura universitaria» en la columna *Así triunfan los jóvenes*. De acuerdo con el artículo, la estancia en Segovia y la vista de sus campos ha influido en la paleta de Sanz, dotándola de una multitud de ocres, tierras y amarillos que contrastan con la austeridad a la que se había referido Carlos Nieto en su artículo de 1956³⁷, aunque él mismo explica cómo el cuadro seleccionado «consiste en un juego de amarillos [...] una visión que me impresionó aquel día que, con lápiz y mi cuaderno de notas, me había dirigido hacia el pueblo de Vallecas. ¡Aquella planicie con las rocas cortadas al fondo!»³⁸. Además, el artículo incluye una descripción de la técnica empleada por el pintor: «Combina temple, ceras, barnices; utiliza el pincel, la espátula o el dedo», lo que da idea de su independencia y su libertad expresiva, subrayada por la afirmación: «Busco siempre una forma libre de expresión. Por eso me molesta el encasillamiento y no soy partidario de los *ismos*»³⁹.

En 1958 Sanz termina sus estudios recibiendo el Premio Fin de Carrera con Matrícula de Honor, y su actividad artística comienza a multiplicarse. El pintor siente inquietud ante la posible inactividad una vez terminados los estudios, y se esfuerza por exponer lo máximo posible durante estos meses de transición⁴⁰. Su actitud se ve recompensada cuando es invitado a exponer junto a Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Redondela y García Ochoa en la muestra *Pintura Española*, celebrada en 1958 en los salones de F.A.E (Fomento de las Artes). La asiduidad con la que Sanz consigue ir exponiendo a partir de este momento y la confianza puesta en el Premio Estanislao Abarca de ese año confirman su salto definitivo al mundo laboral y le permiten afianzarse como pintor profesional.

A pesar de la renovada confianza en su trabajo, su situación con respecto a la crítica aún es precaria, como se muestra en el artículo «Test para mayores o adivina, adivinanza, en los lienzos de Eduardo Sanz Fraile»⁴¹, en el que se analiza de forma severa, si bien con poco fundamento y escaso valor crítico, la producción abstracta que en ese momento domina en la obra del pintor. La problemática abstracta será algo que persiga a Sanz durante gran parte de su carrera, puesto que ya, en una entrevista realizada en Santander por Mariano Irazábal en enero de 1956, se atendía a esta cuestión:

¿Qué opinión te merece el arte abstracto? Creo sinceramente que sus posibilidades son grandes ya que puede constituir la máxima expresión del arte, y no un *ismo* decadente, como se opina [...]

¿No crees que el chapucero puede escudarse en la pintura abstracta? No. Tan cómodo es escudarse en este campo o en el realismo [...]

37 C. NIETO, «Eduardo Sanz».

38 C. DEBEN, «Eduardo Sanz».

39 *Idem*.

40 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, págs.169-170.

41 LORENZO GUERRERO PALOMO, «Test para mayores o adivina, adivinanza, en los lienzos de Eduardo Sanz Fraile», *Diario de Jaén*, 1958

Eduardo Sanz reafirma su posición. La pintura abstracta no es un *ismo* decadente⁴².

No obstante, no todas las críticas resultan negativas. También, con ocasión de la exposición en la sala Delta, el columnista José Agudo publica en el diario *Alerta*:

Libertad y soltura, seguridad y decisión que, desde el primer momento, han de cautivarnos. Siempre el color. Cuesta creer que, en el reducido espacio que componen unos cuantos lienzos, se interprete, en todos sus tiempos, una sinfonía de esta naturaleza [...] Así concebida, la pintura abstracta deja de ser simple decoración, pierde su halo de frialdad y, finalmente, se incorpora al mundo del arte⁴³.

Además, con la finalización de sus estudios en San Fernando, el pintor cántabro recibe, gracias a su expediente y al apoyo de José Hierro, una beca de ayuda universitaria de 8.000 pesetas, con la que hace un viaje de fin de carrera por Sevilla y Granada⁴⁴. Con parte del dinero que le queda tras el viaje de estudios y el verano en Santander, Sanz decide realizar un segundo viaje a París, esta vez para residir allí durante algún tiempo.

OBRA DE FORMACIÓN

Durante su primera época en Madrid Eduardo Sanz se ejercita en el estudio anatómico haciendo una serie de dibujos de fuerte impacto clasicista: *Desnudo I*⁴⁵ y *Desnudo II*⁴⁶. En primero lo dibuja en las sesiones de diez minutos del Círculo de Bellas Artes y el segundo en las clases de anatomía de la escuela. *Desnudo II* es particularmente interesante por su simplicidad y por la libertad de ejecución. El pintor transmite seguridad a la hora de decidir sobre el encaje y la factura de la obra, y muestra una tendencia hacia la abstracción y la interpretación figurativa que también se observa en el dibujo *Puertochico*⁴⁷. Según avance en sus estudios, la obra del pintor se decantará cada vez más por esta tendencia sintética. El interés por la influencia de las convenciones visuales en la percepción de la obra de arte está siempre presente en la obra de Eduardo Sanz. La curiosidad por ver «cómo las formas más simples pueden sugerir espacios complejos»⁴⁸, le lleva a reflexionar sobre «la conexión entre la vista, la percepción y la interpretación del cerebro».

Las influencias que recibe su pintura durante este periodo se diversifican gracias a su propia experiencia vital como estudiante, al visitar habitualmente la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes para leer los números atrasados de *Art d'Aujourd'hui* y así ponerse al día sobre la situación del arte internacional, trabajar con sus propios compañeros de clase en proyectos comunes, acudir a las clases de cursos superiores para conocer la obra y las

42 M. IZABAL, «La pintura abstracta no es un *ismo* decadente», *El Diario Montañés*, enero 1956.

43 J. AGUDO, «Las Exposiciones. Eduardo Sanz», *Diario Alerta*, 17/09/1958.

44 E. SANZ, *Madera*, pág. 101.

45 *Desnudo I* (1953), grafito sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.

46 *Desnudo II* (1953), grafito sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.

47 *Puertochico* (c. 1954), tinta sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.

48 R. CERECEDA, «Entrevista, 15/04/2009», págs. 20-30 del anexo documental.

inquietudes de otros alumnos y al establecer sus primeros contactos con el mundo artístico a través de aquellos pintores con los que comparte sus primeras muestras colectivas. Esta colaboración resulta muy estimulante para el pintor, pues encuentra el trabajo de sus compañeros más accesible y más cercano a lo que él está realizando, que las grandes obras que contempla en el Museo del Prado:

Siempre he pensado que los grandes maestros se te van de las manos [...] cuando eres joven aprendes mucho más de ejemplos más cercanos y concretos -compañeros de estudios, por ejemplo-. El aprendizaje se desarrolla en la medida de tu capacidad, y comprender la dificultad de la obra de los grandes maestros es complicado cuando tus conocimientos técnicos son aún limitados [...] aprendía más de los compañeros con los que trabajaba, o de alguna exposición de la gente que entonces era joven, como Benjamín Palencia. Lo veía más cercano a lo que yo podía hacer⁴⁹.

Un ejemplo de esto último es la obra de paisaje que realiza junto a Isabel Villar durante el curso 1956-1957, con objeto de prepararse para la beca de El Paular. Las calidades cromáticas que desarrollan durante estos meses de investigación con el paisaje de los alrededores de Madrid muestran la posible influencia de la Escuela de Vallecas en su obra. Además, el temprano influjo que había recibido de Pancho Cossío, junto a su participación en la exposición de 1958 *Pintura Española*⁵⁰, parece apoyar dicha teoría. En concreto, la maestría de Benjamín Palencia, que entonces ya contaba con cuatro décadas de profesión, supuso una referencia muy importante para los artistas españoles de esta época. Sin embargo, Sanz atribuye esta concordancia cromática más al material disponible en aquel momento y al reflejo de los tonos del paisaje castellano, que a una influencia directa de la Escuela de Vallecas en su obra: «Utilizo tintas planas para representar campos áridos y secos, porque siempre me han gustado los tonos descoloridos. También estaba muy condicionado por los materiales. Utilizaba pinturas que hacía yo, junto a esmaltes industriales»⁵¹.

Sin embargo, incluso una obra de tema marinero como *Astillero*⁵² está organizada formalmente en tonalidades ocres, como las que se aprecian en los paisajes de Segovia. La superficie de la pintura se organiza en amplios campos geométricos de colorido plano que niegan la perspectiva y la tridimensionalidad. El motivo del barco, encuadrado por el cuerpo metálico de la grúa y con la proa delineada en negro, ocupa casi la totalidad de la superficie, creando una sensación de agobio por el limitado espacio del que parece disponer. Se trata de una obra clave, con un carácter sintético superior al resto de su trabajo de este periodo, que anuncia el interés del pintor por la temática marinera. Posiblemente ejecutada tras su primer viaje a París, recoge parte de la interpretación postcubista de Daniel Vázquez Díaz que, en la década de 1950, es ya un pintor consagrado y, como Benjamín Palencia, sirve de puente con la modernidad en el arte español. Por tanto, pese a la reticencia del pintor a aceptar este hecho, la exposición referida tuvo que poner, de alguna forma, en contacto a Eduardo Sanz con la obra de Palencia, Ortega Muñoz y Redondela. Además, la figura de Vázquez Díaz, en especial sus trabajos de Fuenterrabía, arroja cierta similitud con la concepción tonal que Sanz desarrolla a partir de 1960. Aún así, esta po-

49 *Idem.*

50 En la muestra Sanz comparte espacio con Vázquez Díaz y Benjamín Palencia.

51 R. CERECEDA, *Idem.*

52 *Astillero* (1956), acrílico, colección del artista, Madrid y Santander.

sible influencia castellana estaría reducida a un plano formal más que conceptual, pues se trata este de un periodo de corta duración que, además, aún se sitúa en un periodo de formación y aprendizaje.

Resulta coherente que durante estos años Sanz investigue en direcciones diversas, en unas ocasiones recibiendo influencias de forma inconsciente o inesperada y, en otras, descartando posibles líneas formales o temáticas. Él mismo explica cómo sus inicios pictóricos parten de una situación de total ignorancia, sin adscripciones artísticas definidas o conscientes y cómo, sin embargo, llega a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con unas ideas relativamente claras en cuanto a sus objetivos artísticos: está decidido a no perder el tiempo, a convertirse en un pintor moderno, a abrirse al mundo y al conocimiento artístico.

De esta época también destacan obras de claramente relacionadas con las vanguardias históricas que marcarán el desarrollo posterior de su trabajo, como *Acueducto*⁵³, que muestra una clara influencia de tipo cubista con la multiplicación de facetas y la división en planos y puntos de vista, o *Familia de pescadores*⁵⁴, una obra formalmente relacionada con la pintura social rural de Rafael Zabaleta y la interpretación muralista muy construida de José Vela Zanetti.

ESTANCIA EN PARÍS Y PRIMEROS CONTACTOS PROFESIONALES

Para la realización de su segundo viaje a París, Eduardo le pide a su hermano que le lleve en coche hasta la frontera francesa, junto con una pequeña selección de cuadros. Allí, con apenas 1.000 francos en el bolsillo, continúa su viaje en tren. Una vez en París unas amigas que había conocido en las regatas de verano en Santander le ayudan a establecerse. El padre de una de ellas, un empresario dedicado a montar ferias y exposiciones, le cede un amplio estudio situado en la *Avenue du Maine*, muy cerca de *Montparnasse* y le encarga diez cuadros para un futuro stand en Finlandia⁵⁵, con lo que el pintor soluciona económicamente su estancia en la ciudad. A lo largo de los meses que pasa en París, Sanz entra en contacto con personalidades del mundo del cine y de la cultura parisina del momento, como el director Roman Polanski o la documentalista y artista experimental Agnès Vardá. De este viaje resulta también su amistad con Francisco Rabaneda Cuervo (Paco Rabanne), entonces estudiante de arquitectura y con cuya familia convive durante algún tiempo. Ambos comparten largas charlas acerca del futuro del arte y de sus posibilidades⁵⁶, y visitan al galerista René Drouin. A principios de 1959 Sanz se encuentra ya de nuevo en Madrid, donde comparte una buhardilla en la Plaza Mayor con Agustín Celis, Rosendo Loriente y Jerónimo G. Cajigas. Durante ese año trabajará junto al grabador César Olmos -con quien había contactado en París y compartido el viaje de vuelta- realizando grabados al aguafuer-

53 *Acueducto* (c. 1957), temple, obra desaparecida.

54 *Familia de pescadores* (1956), acrílico.

55 E. SANZ, *Madera*, pág. 102.

56 M. BARNATÁN, *Las metáforas*, págs. 170-171.

te. Esta colaboración le permite desarrollar un profundo proceso de investigación en las fórmulas y posibilidades de la técnica del aguafuerte.

A lo largo de sus años de estudio en Madrid Sanz visita Santander con asiduidad, especialmente en las vacaciones de verano, por su afición a la vela: es esta una afición que cultivará durante toda su vida y que, especialmente en estos años, le sirve para seguir en constante contacto con el mar. En el verano de 1959, Eduardo decide volver a casa e instalarse de forma definitiva en Santander, para lo que su protector de entonces, Florencio G. Cuétara, le proporciona un amplio estudio situado en la octava planta del edificio del cine Capitol⁵⁷. Además, cuenta con el apoyo económico del empresario Marcos Restegui, quien le encargará dos grandes murales para el vestíbulo del cine Capitol y, posteriormente, un tercer mural en cerámica para el recibidor del cine Santander⁵⁸ –todos actualmente desaparecidos–, además de alguna otra obra de pequeño formato para sí mismo.

OBRA DE TRANSICIÓN: LA INFLUENCIA PARISINA Y LA PROMOCIÓN NACIONAL

Los viajes a París resultan definitivos en el desarrollo artístico del pintor no tanto por lo que allí aprenda, sino por el cambio de escenario que le supone salir al extranjero, y por las diferencias que encuentra a su regreso a España. Los viajes le sirven para descubrir la ausencia: «ir a París era abrirte al mundo; era cobrar consciencia de lo que existía en el mundo artístico. Y eso se nota más a la vuelta, cuando comienzas a echar en falta algo que ya no encuentras»⁵⁹. Como se ha explicado, se interesa por las vanguardias históricas, por el arte asirio y egipcio del Louvre, por la obra de Tinguely, que comienza en estos años a desarrollar la investigación cinética que dará lugar a sus máquinas esculturas, y por la de Wols, cuyos dibujos puede que se encuentren en el origen de su informalismo posterior. Pese a que la influencia de su primer viaje a París no se refleje de forma inmediata en su obra, la diversidad de opciones de la que es testigo, así como los conocimientos que va adquiriendo, le permiten abrir la puerta a la experimentación abstracta. En la obra *Acueducto* ya se vislumbraba el cambio que se iba a producir en su obra gracias a la influencia geométrica, pero es tras su segundo viaje a París cuando este geometrismo abstracto se desarrolla completamente, como se aprecia en *ST*⁶⁰, una obra en la que se observa ya de forma clara su ruptura con la figuración. Además, la visita a René Drouin le permite establecer un primer contacto directo con la órbita informal española, al presentarle éste al pintor Modest Cuixart como ejemplo de un pintor maduro, formado y con un discurso artístico coherente.

No obstante, no son únicamente los viajes a París los responsables de los cambios en su obra en esta época. La política cultural en la que se había embarcado el gobierno español de estos años también tiene un papel de importancia en la formación artística del pintor. Por medio del Instituto de Cultura Hispánica y de la Dirección General de Bellas Artes,

57 Situado en la calle San Fernando n° 52, Santander.

58 Situado en la Avenida Pedro San Martín, n° 2. Santander.

59 R. CERECEDA, «Entrevista, 15/04/2009», págs. 20-30 del anexo documental.

60 *ST* (1959), 145 x 75 cm, técnica mixta, Archivo y Colección Lafuente, Cantabria.

el comisario Luis González Robles promueve la internacionalización del arte español a través de un ambicioso programa de exposiciones: se envían artistas españoles a las Bienales de Venecia, Alejandría y Sao Paulo y se organizan exposiciones de arte español contemporáneo en Europa y Estados Unidos. Destaca el apoyo de los estamentos culturales a las corrientes artísticas relacionadas con el informalismo, de las que Sanz se beneficiará posteriormente. Por lo que respecta al trabajo de Eduardo, fueron determinantes, más importantes incluso que los esfuerzos por abrirse culturalmente al exterior, las gestiones realizadas por las instituciones nacionales para recibir en España las colecciones más prestigiosas de arte extranjero: se organiza en Santander el *Primer Congreso de Arte Abstracto* (1953), con el que se celebró la *I Exposición Internacional de Arte Abstracto*. En la muestra, la obra de Ellsworth Kelly se expuso junto a la de Millares, Saura o Tharrats. Además, con ocasión de la tercera edición de la Bienal Hispanoamericana de Arte (Barcelona, 1955), se organiza una exposición de obras procedentes del MoMA de Nueva York. La muestra se expone primero en el Palacio de la Virreina de Barcelona y posteriormente en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Por otra parte, en 1957 el grupo *El Paso* es seleccionado para participar en la exposición *Otro Arte* junto al crítico francés Michel Tapié. La muestra se celebró en Barcelona en el mes de febrero, y en marzo se llevó a la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Finalmente, al año siguiente el MoMA le propone al gobierno español una nueva exposición que, bajo el título *La nueva pintura americana*, mostrará una selección de obras de su colección en varias ciudades europeas: París, Londres, Milán, Basilea, Berlín y Madrid. La cita se compone de más de ochenta obras realizadas por Gorky, De Kooning, Kline, Pollock, Rothko, Still, Guston y Motherwell, y es de nuevo Luis González Robles quien gestiona la exposición de la misma en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Por tanto, pese a que Eduardo Sanz no asistiera a los congresos de arte abstracto que durante estos años tuvieron lugar en Santander, sí tuvo la oportunidad de visitar las exposiciones celebradas en Madrid en 1957-1958, que van a suponer la asimilación del informalismo europeo y del expresionismo abstracto norteamericano por parte del público y de los creadores españoles⁶¹. De hecho, tras terminar sus estudios y volver a Santander en 1959, el artista cántabro desarrolla un breve trabajo escultórico con chatarra concebido gracias a sus experiencias parisinas. Son las obras *Escultura*⁶² y *Escultura*⁶³, de las que únicamente se conservan imágenes fotográficas en blanco y negro, pero que muestran un trabajo en hierro soldado que evoca la obra de Tinguely que había visto en París.

En la evolución artística del pintor el óleo durante este periodo da paso al temple y a los pigmentos industriales; la bidimensionalidad pictórica da paso a la experimentación tridimensional; y la experimentación de la realidad, a través de una visión directa, da paso a una interpretación matérica de la misma. La obra *Minios*⁶⁴ muestra una pintura gruesa realizada con espátula y una división geométrica casi perfecta, que podría remitir a la obra

61 A este respecto, hay que recordar cómo Sanz, anteriormente a la celebración de estas exposiciones, había pintado el casco de su barco -Yayo II- imitando la obra de Pollock.

62 *Escultura* (1959), hierro soldado, obra desaparecida.

63 *Escultura* (1959), obra desaparecida.

64 *Minios*, (c.1958-59), colección del artista, Madrid y Santander.

de de Stäel, mientras que *ST*⁶⁵ muestra ciertas reminiscencias cubistas, entre las que aún se reconoce la forma figurativa de la botella. Estas obras recuerdan la pintura abstracta francesa de los años cincuenta, pues la pintura deja de representar la realidad para comenzar a representar la experiencia de dicha realidad. Por otra parte, la influencia europea también se deja entrever en la relación que obras como *ST*⁶⁶ y *ST*⁶⁷ establecen con el Expresionismo Abstracto, al perder la referencia cubista para dejar paso a la superposición de geometrías duras que ocupan todo el plano del lienzo, diluyendo la organización jerárquica del mismo. En su trabajo de finales de los años cincuenta, Sanz utiliza colores fuertes, azules y marrones oscuros, rojos y algún ocre que parece herencia de los paisajes castellanos, mientras que las formas son cuadradas y triangulares con líneas rectas, sin apenas elementos curvos.

CONCLUSIÓN

La producción artística de Eduardo durante el periodo analizado se caracteriza por la búsqueda continua de un lenguaje propio, único y personal. En su trabajo se advierten el deseo de ser diferente y de no repetirse, la búsqueda de un lenguaje coherente con sus ideales artísticos, y la libertad de acción de quien no permite ser encasillado en una definición de éxito. Durante estos primeros años de búsqueda y descubrimiento aparecen varios de los elementos que se consolidarán como característicos de su producción artística, como son la memoria del mar y el uso de volúmenes fuertemente geométricos. El mar es un referente siempre presente en su pintura; se mantiene en el fondo de su conciencia como una manera de conectar con su origen. El propio pintor admite en numerosas ocasiones cómo esta circunstancia se ve reforzada por su exilio voluntario en Madrid, en un primer momento para estudiar, y posteriormente de forma definitiva en 1967, para poder desarrollar su carrera artística. Además, también se advierte ya en su obra de juventud la mezcla única de su fascinación por el arte de vanguardia y los elementos más populares de la cultura marinera, que definirán no sólo su actividad artística sino su trayectoria vital.

Estas características suponen la base sobre la que se desarrollará su trabajo posterior. Situado en un punto de equilibrio entre tradición y vanguardia, el pintor irá asumiendo una mayor influencia del arte español de su tiempo, que acabará convirtiéndose en fuente de inspiración prioritaria desplazando al arte francés coetáneo, y que se mantendrá, junto con futuros intereses de corte norteamericano, italiano y japonés, como su mayor fuente de información.

65 *ST* (1959), 127 x 100 cm., óleo sobre lienzo, colección del artista, Madrid y Santander.

66 *ST* (c. 1959-60), técnica mixta, obra no localizada.

67 *ST* (c. 1960), 65 x 100 cm., Colección Rockefeller, Nueva York.



Fig. 1. *El Sandalio* (c. 1953), carbón sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.



Fig. 2. *Desnudo II* (1953), grafito sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.

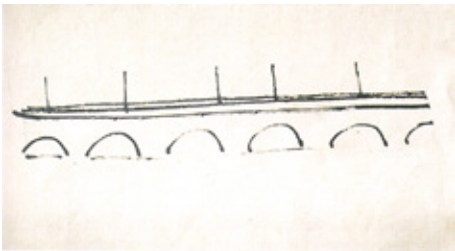


Fig. 3. *Puertochico* (c. 1954), tinta sobre papel, colección del artista, Madrid y Santander.



Fig. 4. *Astillero* (1956), acrílico, colección del artista, Madrid y Santander.



Fig. 5. *Acueducto* (c. 1957), temple, obra desaparecida.

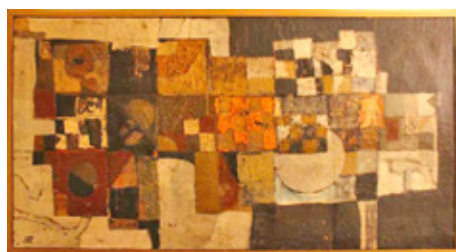


Fig. 6. *ST* (1959), 145 x 75 cm, técnica mixta, Archivo y Colección Lafuente, Cantabria.

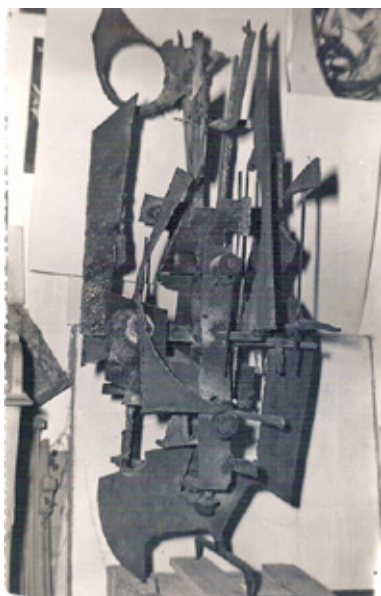


Fig. 7. *Escultura* (1959), hierro soldado, obra desaparecida.



Fig. 8. *Minios*, (c.1958-59), colección del artista, Madrid y Santander.

LA CREACIÓN ARTÍSTICA DEL GREMIO 62: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD ESTILÍSTICA Y EL ASOCIACIONISMO DE INSPIRACIÓN MEDIEVAL

MARÍA DIÉGUEZ MELO

Observatorio Iberoamericano de arquitectura religiosa A.C.

RESUMEN

La aparición de nuevas fórmulas corporativas expresa en el arte religioso preconiliar los aires de renovación que culminaron en el Concilio Vaticano II. Como parte de esta renovación, en 1962 se funda el grupo de investigación y desarrollo del arte sacro Gremio 62 formado por Kiko Argüello, Carlos Muñoz de Pablo y José Luis Alonso Coomonte cuyo objetivo era desarrollar, en un contexto de trabajo asociativo de inspiración medieval, la idea de integración de las artes en el espacio de culto.

PALABRAS CLAVE

Arte religioso contemporáneo, Gremio 62, Kiko Argüello, Carlos Muñoz de Pablos, José Luis Alonso Coomonte

ABSTRACT

The renewal of religious art before the Second Vatican Council has been expressed by the emergence of new corporative formulas. As part of this renewal, in 1962 the group of research and development of sacred art called Gremio 62, formed by Kiko Arguello, Carlos Muñoz de Pablos and José Luis Alonso Coomonte, was founded to develop the idea of integration of the contemporary arts in the sacred space.

KEYWORDS

Contemporary religious art, Gremio 62, Kiko Argüello, Carlos Muñoz de Pablos, José Luis Alonso Coomonte.

NUEVAS FÓRMULAS ASOCIATIVAS EN LA RENOVACIÓN DE LA PLÁSTICA RELIGIOSA EN ESPAÑA EN ÉPOCA PRECONCILIAR

A mediados del siglo xx en el arte sacro español surgieron distintos grupos, talleres y asociaciones de artistas que se orientaron hacia una profunda transformación de la plástica religiosa, especialmente en los años 50 y 60 del siglo pasado que supusieron un tiempo de aires nuevos para la arquitectura y el arte religioso en toda Europa como signo de los aires nuevos que el Movimiento Litúrgico había impregnado a la Iglesia en los decenios previos a la convocatoria del Concilio Vaticano II. En este contexto renovador, el fraile dominico José Manuel de Aguilar aglutinó a un grupo de jóvenes y entusiastas arquitectos y artistas plásticos, fundando uno de los grupos más prolíficos de este momento, el Movimiento Arte Sacro. Junto a ellos, la búsqueda de un sistema de trabajo grupal permitió que se desarrollaran iniciativas como La Cantonada o Massana en Barcelona; el Grupo Taller, Berit y el Taller de José Luis Sánchez en Madrid o el grupo El Paso, fundado en 1957.

ANTECEDENTES

En España estas fórmulas asociativas en el arte religioso no fueron una novedad de mediados del siglo pasado sino que constituyeron desde inicios de dicha centuria un espacio de aprendizaje y creación de nuevos modelos artísticos. Uno de los ejemplos más importantes de talleres hispanos son los conocidos *Talleres de Arte Granda*, fundados por el sacerdote y artista Félix Granda, en 1913 tras una extensa labor personal que lo convirtió en uno de los referentes en nuestro país al realizar obras como el retablo para la Capilla de la Fábrica de Mieres, premio en la Exposición regional de Gijón de 1899. La idea de Granda era crear un arte entroncado con la tradición que respondiese también a las necesidades del presente, originando formas que tuvieron gran éxito por recuperar la idea de arte total aplicada al arte sacro. Sin embargo, esta originalidad presente en su producción a lo largo de los primeros treinta años del siglo xx, especialmente en orfebrería, fue perdiéndose después de la Guerra Civil debido principalmente a la industrialización de los talleres por el aumento en la cantidad de encargos después de la Guerra Civil, lo cual derivó en la producción en serie, la reutilización de modelos y el trabajo mecánico que ayudaron a simplificar el trabajo aunque privándolo de interés.

En el ámbito catalán, el *Cercle Artistic de Sant Lluç*, fundado en 1893 bajo la dirección del modernista Joan Llimona, es el grupo más importante a inicios del siglo, participando artistas como Gaudí, Puig i Cadafalch, Eugeni d'Ors o Lluís Bonet i Garí. Su trabajo sufre un cambio sustancial a raíz del Congreso Litúrgico de Montserrat que sirvió a los participantes en el mismo para conocer las líneas del Movimiento Litúrgico que orientaban al conocimiento de la liturgia por parte de los artistas para así poder diseñar adecuadamente los espacios celebrativos y su ajuar litúrgico. La influencia de este congreso, celebrado en 1915, también se dejó sentir en la fundación de la agrupación de Amics de l'Art Litúrgic en 1922, encabezada por Manuel Trens y muy activa en el ámbito editorial y la organización de exposiciones de arte sacro, proponiendo una imagen historicista que encajaba con la mirada a la tradición que pretendía el régimen franquista.

En la misma línea historicista caminaba la *imagería de Olot*, nacida de un taller fundado en 1880 por los pintores Joaquim Vayreda y Josep Berga que generalizó el uso del cartón-madera en la imagería religiosa¹. De tipologías amables y sencillas muy acordes con una religiosidad popular, tuvieron gran éxito a pesar que desde los años 50 distintas voces en el seno artístico y eclesial proponían un cambio en el arte sacro. Muchos artistas continuaron una estética conservadora de raigambre barroca², mientras que otro sector caminaba hacia la modernidad. Fruto de este deseo de cambio es la aparición del Movimiento Arte Sacro y otros grupos posteriores como Gremio 62 que pretendían la renovación del arte sacro español, labor similar a la realizada en los nuevos poblados de colonización donde arquitectos como José Luis Fernández del Amo encontraron mayor libertad para rodearse de artistas novedosos como los Atienza, Eduardo Carralero, Antonio Valdivieso, Pablo Serrano, José Luis Vicente o José Luiz Alonso Coomonte³.

EL PADRE AGUILAR Y EL MOVIMIENTO ARTE SACRO

Dentro de esta búsqueda renovadora, a finales de los años cincuenta sucede en el entorno del dominico José Manuel de Aguilar y Otermín el mayor impulso para la renovación del arte religioso gracias a su vinculación con la vanguardia artística y su labor de divulgación de nuevas formas a través de la revista ARA⁴. Por su amplia formación, que iba del derecho a la teología y del periodismo a la filosofía, supo tener una mirada abierta hacia el arte sacro fomentando la creación de grupos de artistas, favoreciendo el desarrollo de nuevas formas plásticas y apoyando la restauración⁵ además de su trabajo como director editorial y organizador de cursos, labores que lo convierten en una de las figuras más sobresalientes en la renovación del arte sacro durante los años cincuenta y sesenta.

-
- 1 Sobre la imagería religiosa de Olot, véase: Alexandre CUÈLLAR I BASSOLS, *Els Sant» d'Olot: història de la imatgeria religiosa d'Olot*, Olot: Ed. Bassegoda, 1985 y Toni MONTURIOL, «Josep Berga y Boix, un escultor desconegut», *Revista de Girona*, 149 (1999), págs. 50-51.
 - 2 Sirva de ejemplo la obra de Pérez Comendador en Madrid; Navas Parejo, Prado López, E. Espinosa, y José Navas en Granada; L. Comas, A. Parera y F. Marés en Cataluña o González Macías en Salamanca.
 - 3 Otros proyectos arquitectónicos de los años 50 y 60 que incluyeron la vanguardia del arte sacro en su decoración fueron el santuario de la Virgen del Camino de Coello de Portugal (1952) y el templo de los Sagrados Corazones de Madrid, diseñado por García-Pablos (1961) los cuales incluyen obras de Subirachs, José Luis Sánchez, Francisco Farera, Coomonte y Vaquero Turcios.
 - 4 En los últimos años la figura del padre Aguilar ha comenzado a valorarse mediante estudios que tratan su relación con la vanguardia del arte sacro en España. Véase: Elena GARCÍA CRESPO y Eduardo DELGADO ORUSCO, «El padre Aguilar y su tiempo: el reto de los artistas actuales y la Iglesia hoy», *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*, 44 (2006), págs. 51-69 y Elena GARCÍA CRESPO, *Los altares de la renovación. Arte, arquitectura y liturgia en la revista ARA (1964-1981)*, Salamanca: Editorial San Esteban, 2015.
 - 5 Fruto del interés por la restauración y conservación de los bienes culturales de la Iglesia, nace en 1974 el Taller de Restauración del Arzobispado de Madrid bajo la dirección del p. Aguilar que se encarga de su dirección hasta mediados de los años ochenta en que pasa a manos del Francisco Medina Hernández.

Además del creciente interés por la renovación del arte sacro en el ámbito eclesial nacional, la apertura del p. Aguilar al mundo artístico está íntimamente relacionada con su labor apostólica como miembro de la Orden de Predicadores ya que las órdenes benedictina y dominica fueron las más activas en relación al acercamiento al arte contemporáneo⁶. De hecho, su figura resultaría análoga al trabajo que el padre Marie-Alain Couturier realizó en Francia ya que de la mano de este dominico francés surgieron en Francia la iglesia de Notre-Dame de Toute Grace en Assy (1950), con obras, entre otros artistas, de Legér, Matisse, Bonnard, Rouault, Braque y Chagall; la capilla de Notre Dame-du-Haut en Ronchamp (1950-55) y el contenido de La Tourette, así como los trabajos de Matisse para la Capilla del Rosario en Vence (1950-1954), obras que se reflejan en España en el Colegio Mayor Aquinas en Madrid, obra de José María García de Paredes y Rafael de la Hoz que obtuvo el Premio Nacional de arquitectura en 1956, el Santuario de la Virgen del Camino en León (1961), obra de Francisco Coello de Portugal, O.P. y las obras de Miguel Fisac en el monasterio de Arcas Reales (Valladolid) y el teologado de Alcobendas.

Junto con la promoción, otra expresión del interés del padre Aguilar en la renovación del arte sacro son una serie de publicaciones⁷, muchas de ellas vinculadas al Movimiento Arte Sacro, que reflejan claramente su pensamiento en relación al arte litúrgico y a su renovación. La aparición en 1967 de su obra *Casa de Oración*⁸ supone una recopilación de sus experiencias a lo largo de más de veinte años de la promoción del arte sacro en España. También fruto de su larga relación con el arte es la fundación en 1964 de la revista ARA (Arte Religioso Actual), publicación activa hasta 1981 que sigue la estela de ejemplos europeos⁹ como un punto de encuentro entre teólogos, liturgistas, arquitectos, artistas, historiadores y restauradores ayudando a avivar el debate sobre el arte sacro en nuestro país ya que perseguía la formación, información y crítica de todos aquellos entes implicados en la realización de arte religioso con el objetivo de una renovación de la arquitectura y las artes

6 Sobre esta relación entre la orden de predicadores y el mundo del arte, véase: Eduardo DELGADO ORUSCO, «La Orden Dominicana y las artes. Conversaciones con el Padre Coello de Portugal, O. P.», *Arquitectura*, 311 (1997), págs. 32-34.

7 En las publicaciones del padre Aguilar destaca su interés por aunar el mundo del arte con los aspectos litúrgicos y con la ambientación de los sacramentos. Esta idea es particularmente visible en sus aportaciones a la publicación titulada *Arte Sacro y Concilio Vaticano II* de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. Este texto, que recoge las ponencias presentadas en la II Semana Nacional de Arte Sacro celebrada en 1964, contiene tres aportaciones del p. Aguilar tituladas «Ambientaciones arquitectónicas para la administración de los sacramentos» (págs. 187-210); «Directrices y planteamientos» (págs. 39-51) y «El arte sacro y la formación de los artistas» (págs. 397-399). La atención a las directrices eclesiales ya había estado presente en textos anteriores dedicados a tratar las orientaciones pontificias relativas al arte sagrado al igual que su interés pastoral por el arte (José Manuel AGUILAR OTERMÍN, *Liturgia, pastoral y arte sacro*, Madrid: Ed. Movimiento Arte Sacro, Madrid, 1958).

8 José Manuel AGUILAR OTERMÍN, *Casa de oración: Temas actuales de arte sacro*, Madrid: Movimiento de Arte Sacro, 1967.

9 Sirvan de ejemplo la revista francesa *L'Art Sacré*, dirigida por el p. Couturier; la revista belga *Art d'Eglise*, dirigida por el benedictino Frédéric Debuyst; la publicación alemana *Das Münster*, bajo la dirección de Hugo Schnell, junto a las italianas *Fede e Arte*, editada por la Comisión pontificia Central de Arte Sacro, y *Chiesa e Quartiere*, promovida por el cardenal Lercaro.

plásticas en España en la línea de la renovación que supusieron el Movimiento Litúrgico y el Concilio Vaticano II¹⁰.

Formado en el noviciado del convento de San Esteban de Salamanca, tras su ordenación en 1939 se mantuvo cercano a la formación de los jóvenes en colegios mayores e institutos como el Aquinas o el Santa María de los Rosales. En este sentido fue de gran importancia su paso, entre 1947 y 1956, por el convento de la Virgen de Atocha llegando a ser el prior del mismo y director además de la residencia universitaria en la cual crea en febrero de 1955 el Movimiento Arte Sacro (M.A.S.) una fundación benéfico-docente que aprovecha la relación con los alumnos de Bellas Artes y arquitectura que residían en este lugar, acercándolos al arte sacro y la arquitectura eclesial y dando inicio a un periodo especialmente floreciente en relación a la renovación del espacio sagrado y a la formación artística y estética del clero¹¹. Sin embargo, la fundación de este grupo no fue bien recibida por los sectores más conservadores de la Iglesia española, pero la personalidad y empeño del p. Aguilar, autodidacta en materia artística, junto con el trabajo de otros promotores activos en el contexto nacional, como el obispo de León Luis Almarcha Hernández¹², presidente desde 1956 de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, y el obispo de Vitoria Francisco Peralta Ballabriga, promotor de un concurso para la realización de nuevas iglesias, o la labor divulgadora de Arsenio Fernández Arenas¹³ y Juan Ferrando Roig¹⁴ ayudaron al cambio promoviendo nuevas construcciones.

-
- 10 La importancia que concedía el padre Aguilar a la relación entre la renovación litúrgica y el cambio de paradigmas artísticos era tal que en el primer número de la revista incluyó un estudio sobre la arquitectura religiosa moderna en España desde los comienzos de la renovación litúrgica hasta la fecha de edición de la revista. Véase: José Manuel AGUILAR OTERMÍN, «Síntesis informativa», *ARA*, 1 (1964), págs. 10-34.
- 11 La insistencia en la formación del clero en las actividades del M.A.S. se adelanta al reconocimiento que el concilio hace de la necesidad de que los presbíteros estén formados en diversas materias que les preparen para entablar un diálogo adecuado con el mundo contemporáneo (cf. PO n. 19). Acorde a la importancia que la Constitución sobre Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* daba a la formación litúrgica (n. 17ss), musical (n. 115ss) y artística (n. 127ss), el Decreto sobre la formación sacerdotal *Optatam Totius* indica la necesidad de incluir las materias humanísticas en la formación sacerdotal (cf. OT n. 13). La importancia del arte en la vida de la Iglesia y su labor formadora respecto a los fieles hace que el camino de la belleza también esté presente en la Nueva Evangelización y por ello ha de ser atendido pastoralmente.
- 12 El prelado leonés, presidente desde 1956 de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, era más partidario de una estética tradicional. Sin embargo, aunque su gusto no se inclinaba a la vanguardia del arte religioso, apreciaba la calidad de las obras y permitía su realización. En su labor, destaca la organización de la I Semana Nacional de Arte Sacro, celebrada en León en 1958, cuyas actas calaron hondo en el clero español, teniendo continuidad en 1964 en que se celebró la II Semana Nacional de Arte Sacro.
- 13 Fernández Arenas realizó una labor de recopilación de distintas obras de arquitectura religiosa moderna a la par que analizaba las características programáticas de las iglesias católicas. A pesar de sus generalidades en cuanto al juicio de los elementos arquitectónicos sus publicaciones reflejan el creciente interés por el arte sacro en España. Suyos son los libros *Iglesias nuevas en España* (Barcelona: Ediciones La Poligrafía, 1963) y *Concilio: arte sacro moderno* (Villava, OPE, 1964). También tuvieron gran relevancia algunos artículos y ponencias como «Sintomatología de la arquitectura religiosa moderna» (*Arquitectura*, 17 [1960], 2) y «La imagen religiosa y la decoración de templo» (*II Semana Nacional de Arte Sacro*, 1964).
- 14 Miembro de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro y profesor de arte litúrgico en el Instituto Superior de Pastoral, Ferrando Roig consideraba el arte sacro como un campo de trabajo abierto en el cual los artistas podían encontrar su servicio a la Iglesia. Siguiendo esta idea organiza las

El punto de partida de todas las iniciativas editoriales, formadoras y expositivas es la fundación del Movimiento Arte Sacro (M.A.S.) en febrero de 1955 respondiendo a una inquietud personal de Aguilar que asistía con preocupación a la situación del arte religioso en España a mediados del siglo pasado. Su nombre deriva del carácter dinámico de la iniciativa pero su acrónimo nos remite también a un sutil juego de palabras que relaciona el carácter sumatorio de la iniciativa y la forma de la cruz. Según sus estatutos, este movimiento era una iniciativa pastoral para fomentar el arte religioso y la formación de artistas estimulando la calidad estética del arte religioso incorporando para ello la plástica más actual pero basándose en un criterio litúrgico y un trabajo interdisciplinar que se centraba en la realización de una serie de talleres artísticos que fomentaban el contacto con la vanguardia del arte religioso, una tarea realizada a través de generaciones jóvenes de arquitectos, artistas y artesanos vinculados a la residencia de Atocha como los artistas plásticos Jorge Oteiza, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Cumellas, Paco Farreras, Joaquín Vaquero, José María Labra, Manuel S. Villaseñor, Feito y Vela y a los arquitectos Cabrero, Valls, Aburto, Coderch, Fisac, De la Sota, Moragas, Fernández del Amo, Sostres, Bohigas, Carvajal, Corrales, Correa, Cubillo, García de Paredes y Rafael de La-Hoz.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE SACRO «GREMIO 62»

en el contexto de la residencia de Atocha se conocen el vidriero segoviano Carlos Muñoz de Pablos, el pintor leonés Francisco José Gómez de Argüello y el escultor zamorano José Luis Alonso Coomonte los cuales forman en 1962 el grupo de investigación y desarrollo del Arte Sacro «Gremio 62». Manteniendo su estilo personal, desarrollan, en un contexto de trabajo asociativo de inspiración medieval, la idea de la integración de las artes como respuesta a la búsqueda de una nueva estética para el espacio de culto, basándose para su expresión en la sencillez del material, sus posibilidades plásticas y la vitalidad pictórica replicando la fórmula de trabajo del Movimiento Arte Sacro que replicaba los modelos de artistas-monjes de Beuron¹⁵, y con la introducción de la modernidad en el espacio de culto liderada en Francia por el padre Couturier y expresada en forma práctica por los talleres de Maurice Denis¹⁶.

Conversaciones de Arquitectura religiosa en 1963 y participa en la II Semana Nacional de arte Sacro celebrada en 1964.

- 15 Los participantes en el M.A.S. se reunían diariamente para participar de la misa y la oración en una capilla decorada por ellos mismos. De forma complementaria el P. Aguilar se ocupaba de su formación religiosa, lo cual ayudó sin duda a Argüello en su búsqueda existencial, fijando, en el plano artístico, las bases de la forma de trabajo comunitaria que el equipo internacional de pintores del Camino Neocatecumenal sigue en la actualidad. La influencia de los grupos de artistas-monjes fue tal en Argüello que tras la fundación de Gremio 62 propuso la utilización de una especie de hábito blanco que sirviera para identificar a los miembros del grupo.
- 16 Un ejemplo del conocimiento de la modernidad aplicada al arte sacro que Argüello obtuvo a través de su participación en el M.A.S. es su contacto con las nuevas construcciones. Sirva de ejemplo el reportaje fotográfico por él realizado sobre la Capilla de la Casa de Ejercicios de las Esclavas del Sagrado Corazón, realizada por Fernández del Amo entre 1961 y 1963 con la colaboración del pintor José Luis



Fig. 1. Gremio 62, Exposición Dirección General de Bellas Artes, Madrid. Filmoteca Española, NO-DO n. 1097 (13 de enero de 1964).

A continuación se analizará el origen, ideario y exposiciones del «Gremio 62», una propuesta que toma su nombre de la estructura gremial deseada como forma de trabajo y del año de su constitución, contextualizando su trabajo en la realidad artística y eclesial de mediados del siglo xx, momento en que las reacciones contra la imaginería de Olot y la renovación litúrgica estaban orientando la plástica religiosa hacia la vanguardia sin entrar en conflicto con la comprensión del arte sacro como un servicio eclesial.

Ideario

«Gremio 62» se crea como una respuesta a la búsqueda de una nueva estética en las artes implicadas en el espacio celebrativo. Los tres integrantes ya habían desarrollado una carrera personal y un estilo propio pero estaban unidos por una serie de intereses comunes que les llevaron a constituir esta agrupación en la cual cada uno volcó su plástica particular en un tiempo comprendido entre la posguerra y el posconcilio, años fundamentales para la renovación del arte sacro español ya que en los años 50 el tipo de imaginería melíflua de Olot empezaba a ser criticada por su excesivo historicismo y sus convencionalismos estéticos. Frente al tradicionalismo y la radical modernidad se prefirió una vía intermedia de colaboración entre Iglesia y artistas, con una forma de trabajo en talleres que sigue una orientación de tipo comunitario muy determinada. Se trata de un asociacionismo en gremio o taller que le imprimía al sistema de trabajo un cierto gusto medieval donde el fin de la obra al servicio de la Iglesia estaba por encima del propio artista superando así el individualismo romántico y recuperando la dignidad del trabajo artesanal abordando todos los aspectos del conjunto eclesial, desde el diseño arquitectónico hasta la decoración escultórica, pictórica y el ajuar litúrgico.

Sus integrantes consideraban que el templo cristiano se había convertido en un espacio arquitectónico que, si bien podía tener un mayor o menor interés artístico, en el campo de las artes plásticas las obras se sucedían sin relación entre sí y sin reflejar la grandeza del encuentro que tiene lugar en el espacio de culto. Por ello, Argüello, Muñoz de Pablos y Coomonte perseguían la realización de un arte sacro articulado en el cual se atendiera a la relación de todos los elementos presentes en el espacio celebrativo. Así, el objetivo primero era la realización de un arte integral en el que las obras plásticas no se colocaran en el espacio arquitectónico como un adorno o un añadido final sino que tuvieran relación con el edificio que iba a contenerlas, es decir, la creación de un todo unitario. De

Gómez Perales y el escultor José Luis Sánchez, autor del grupo de la Anunciación. En este proyecto se pretendían conjugar los valores históricos del espacio a remodelar y las nuevas ideas litúrgicas y artísticas, lo cual se logró mediante unos materiales muy austeros que supieron transmitir la sinceridad y la espiritualidad del espacio.

hecho en un manifiesto colectivo afirmaban que «el arte puesto al servicio del templo no puede ser ya obra de rebeldes, de individualistas ufanos que quiere, ante todo, proclamar las excelencias de su género y de su propia visión del mundo (...) Es necesario que la obra artística sagrada, aquella que se destina al templo, sea ejecutada gremialmente»¹⁷. Estas palabras reflejan un deseo de superación de la individualidad creadora del artista que es capaz de trascender su propia personalidad para integrar una obra conjunta.

Para llevar a cabo este ideario, el grupo llevó a cabo distintas experiencias de ambientación litúrgica que aunaban las obras de sus tres integrantes [Fig. 1], teniendo como meta que el templo cristiano fuera «un símbolo de paz y concordia en las entrañas de una nueva sociedad industrial. Si otrora la catedral (...) pudo resumir el estilo vital de una época, el nuevo templo cristiano que queremos servir deberá alzarse sin nostalgias de épocas pasadas, tomando a su tiempo todo aquello que en técnica, inspiración y materiales pudo éste darle sin menoscabo de su misión»¹⁸.

Siguiendo estas ideas, si su forma de trabajo intentaba volver a la tradición gremial, la elección de materiales y las formas propuestas se alejaban de un arte que suscitaba la emoción como medio para llegar a la oración. No proponían formas amables y blandas expresadas a través de materiales y técnicas tradicionales ni abundaban en el uso de oros y piedras preciosas para el trabajo del ajuar litúrgico, sino que utilizaban materiales sencillos, incorporando el hierro, el hormigón y la madera pintada sin capa de preparación [Fig. 2]. Precisamente estos aspectos novedosos relacionados con la vitalidad pictórica, la nueva técnica y el manejo de la materia es lo que valoraba la crítica del momento aún sin comprender del todo esta propuesta artística¹⁹.

En cuanto al final de los trabajos, no existe una fecha de disolución formal de este grupo, ya que tras las exposiciones colectivas de los años 1963 y 1964, la colaboración conjunta fue decreciendo orientándose cada uno de los integrantes a distintos proyectos personales y retomando una autonomía que nunca llegaron al perder del todo.

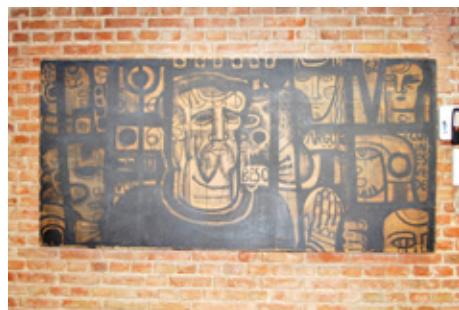


Fig. 2. Kiko Argüello, *El Beso de Judas*, 1962. Centro Neocatecumenal Diocesano, Madrid. Archivo María Diéguez Melo.

17 «Gremio 62», *Arquitectura*, 73 (1965), págs. 60-62.

18 *Ibidem*.

19 En publicaciones del momento queda patente cómo estas nuevas propuestas, radicalmente distintas a la imaginaria comercial, no eran del todo comprendidas, considerándose cosas de jóvenes sobre las cuales existía la duda de si eran realizadas para ser vistas o para rezar ante ellas (Luis de ARMIÑÁN, «Arte: Gremio 62 y Grupo 63», *ABC*, 01/01/1964, año LVII, n° 18032).

Exposiciones

La labor tan activa en el panorama artístico español de principios de los 60 por parte de los distintos integrantes del grupo posibilita que, a pesar de sus pocos años de vida, el «Gremio 62» fuera muy dinámico en cuanto a exhibiciones. Un año después de su fundación el grupo hace una exposición en la Dirección General de Bellas Artes²⁰ y en 1964 realizan otra muestra en la sala Templo y Altar de Francisco de Inza²¹, mientras que en 1965 exhiben en la Galería Nouvelles Images de La Haya²², formando parte también de la representación española que participa en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Rouen en 1965.

Antes de atender de forma específica a estas exhibiciones exclusivas del grupo de Argüello, Coomonte y Muñoz de Pablos y a las obras contenidas, nos referiremos a la exposición «Eucaristía y Altar», muestra colectiva realizada en 1964 en León con motivo del VI Congreso Eucarístico Nacional²³. De haberse mantenido la programación inicial del congreso eucarístico, ésta habría sido la primera exposición del Gremio 62, por lo que hay que reconocer su influencia en los contenidos expositivos posteriores. Esta exposición estaba pensada en el contexto de la II Semana Nacional de Arte Sacro de la cual va de la mano la organización de esta exposición y su temática estaba en relación con la creciente centralidad del altar en la liturgia y en el diseño arquitectónico. En cuanto a su discurso expositivo, esta exposición colectiva llama a todos aquellos grupos de los que se tenía noticia en 1964, como el Grupo Abadía de Montserrat, Massana, Grupo ARA, M.A.S., Grupo Taller, Talleres de Arte Granda o Berit, encargando a cada uno el diseño de un altar y sus objetos litúrgicos.

Este diseño expositivo utilizado en León basado en el diseño de un altar y su ajuar litúrgico influyó para las siguientes exposiciones del Gremio 62, hasta el punto de que consideramos que esta idea de base se mantuvo en todas ellas, especialmente en las realizadas en Madrid en 1963 y 1964²⁴, aunque Coomonte ya había realizado un montaje similar en

20 Francisco de INZA, Ricardo BORREGÓN y José María GONZÁLEZ, *Gremio 62*, Madrid: Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, n° LXL, 1963.

21 La exposición del grupo en la Galería Templo y Altar del arquitecto Francisco de Inza tuvo lugar a finales de enero de 1964. Ante la imposibilidad de consultar un catálogo de la misma y por la poca información ofrecida por los periódicos de la época (se limita a indicar lugar y participantes), consideramos que, debido a su cercanía con la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, el contenido no pudo cambiar sustancialmente más allá de adaptar las piezas a las nuevas salas. La labor de esta galería expresa la preocupación que los arquitectos tuvieron por el mobiliario litúrgico en los años 50 y 60, atención que también se extiende al mueble en los edificios civiles, tal y como puede verse en los contenidos de la Revista Nacional de Arquitectura y en el concurso de Diseño Industrial que esta publicación promueve.

22 «Gremio 62», Galerie Nouvelles Images, Westeinde 22, Den Haag, 30 oktober-20 november 1965, Den Haag, 1965.

23 De haberse mantenido la programación inicial del congreso eucarístico, ésta habría sido la primera exposición del Gremio 62. Por ello consideramos que su análisis ha de realizarse primero, reconociendo su influencia en los contenidos expositivos posteriores.

24 Si el congreso eucarístico debía celebrarse en septiembre de 1963 las actividades relacionadas con él ya debían estar organizadas. El retraso de fechas dio la oportunidad a estos artistas de hacer en Madrid la que sería primera exposición del Gremio 62 la cual consideramos participa de los presupuestos leo-

su participación en la Bienal de Salzburgo en 1960 en la cual fue premiado con la medalla de oro por su Ostensorio²⁵.

La primera exposición en solitario de los artistas participantes en el Gremio 62 tiene lugar en Madrid a finales de 1963 en la Dirección General de Bellas Artes y contó con amplia cobertura en los medios de comunicación de la época²⁶. El montaje es un reflejo

de la preocupación integral por el espacio litúrgico que ya habían expresado estos tres artistas desde su constitución como grupo. Por ello, las obras expuestas no se mostraban según una museografía lineal que atendiera a la particularidad de cada una de las obras sino que éstas se integraban creando una especie de espacios celebrativos efímeros que ayudaban a mostrar cómo responderían estas obras en el lugar de culto [Fig. 3].

Manteniendo esta idea, los altares se convierten en los polos de atracción de la muestra, colocando sobre ellos las obras de Coomonte y enmarcándolos pinturas y vidrieras. Son piezas de piedra natural pulida muy sencillas en sus formas y revestidas, según el uso litúrgico, por manteles. A pesar de su poco interés artístico revelan el conocimiento de la vanguardia litúrgica que los integrantes del grupo poseían debido, sin duda, a sus contactos con el dominico Aguilar. Los nuevos aires traídos por la Constitución sobre Sagrada Liturgia publicada en fechas cercanas a esta exposición orientaba a favorecer la participación activa de los fieles, indicaciones que fueron precisadas un año más tarde al indicar que el altar se construyera separado de la pared y de los grandes retablos de modo que el celebrante pueda rodearlos completamente y colocarse de cara al pueblo (cf. IO n. 91), en un intento de favorecer la participación y en recuerdo de la *Coena Domini* que instituye



Fig. 3. Gremio 62, Exposición Dirección General de Bellas Artes, Madrid. Filmoteca Española, NO-DO n. 1097 (13 de enero de 1964)

neses. Por los esquemas comunes entre todas las exposiciones del grupo y por la brevedad de los años en que colaborar que no permite una renovación mayor de las obras, nos serviremos únicamente de la exposición celebrada en la Dirección General de Bellas Artes para el análisis de la labor de Gremio 62.

- 25 Esta obra se insertaba en un esquema expositivo similar al leonés aunque mucho menos completo en cuanto al ajuar litúrgico, colocando la pieza central sobre un altar de cerámica realizado por Jesús González Ramírez que estaba acompañado por dos tapices del artista gallego Jesús Núñez.
- 26 Junto a un reportaje del *ABC* firmado por Luis de Armiñan que hemos referido en notas anteriores, el Noticiero Documental da cuenta de la exposición indicando que «en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid se ofrece la obra de tres artistas unidos que con el título de Gremio 62 han sabido dar una nueva versión del arte sacro. El pintor Gómez Argüello tiene una visión intuitiva de la Sagrada Cena, el Beso de Judas y otros pasajes de la pasión que recuerdan el arte gótico. Muñoz de Pablos demuestra su inquietud en la realización de las vidrieras grabadas, emplomadas y hormigonadas en las que consigue misteriosos efectos cromáticos. Coomonte forja altares de hierro con sobriedad y construye imágenes valiéndose de materiales humildes y toscos que trata con inspiración propia» (No-Do, 13 de enero de 1964).



Fig. 4. Kiko Argüello, *Última Cena*, 1963. Refectorio Seminario *Redemptoris Mater*, Roma (Italia). Archivo María Diéguez Melo.

la eucaristía, lo cual traduce la forma del altar en una verdadera mesa y ara del sacrificio.

A pesar de situarse en la vanguardia estética, la colocación de tablas firmadas por Argüello a la manera de los frontales de altar medievales indica que la renovación plástica que pretenden estos autores no está reñida con el conocimiento y valoración de la tradición del arte sacro anterior ya que la ubicación de estas obras derivan de ricas telas decoradas, también llamadas anti-pendio, que servían para cubrir la parte inferior del altar que solía albergar reliquias y que poco a poco se convirtieron en tablas policromadas o frontales realizados en oro, plata, marfil o esmaltados.

Siguiendo modelos del románico hispano, las obras kikianas, realizadas al óleo sobre madera que en muchos casos no presenta preparación, tienen la imagen de Cristo en el eje central acompañado por figuras de apóstoles [Fig. 4]. Los modelos medievales proveen un dibujo de líneas gruesas que sirven para delimitar la figura y los elementos más representativos de la misma [Fig. 5]. Mantiene un trazo enérgico y modela las figuras en esquemas geométricos cercanos a la abstracción, sobre todo en el caso de los apóstoles del altar sobre el que esta la custodia-sagrario de Coomonte [Fig. 3]. Esa obra muestra cinco figuras en cuya representación huye de todo lo anecdótico, atendiendo solamente al detalle en el rostro de Cristo que presenta una aureola de rallo integrada en el cabello y referencias a la iconografía por la forma de su barba a la vez que muestra signos de cercanía al expresionismo, el arte povera y el art brut. Los apóstoles, que repiten el mismo esquema a ambos lados de la figura central, son representaciones completamente abstractas que se reducen al círculo y la línea muchos más cercanas a la obra de Miró que a la iconografía posterior. Sin abandonar esta plástica a caballo entre la figuración y la abstracción, el frontal colocado en el altar del sagrario presenta cuatro figuras acompañando a Cristo que siguen el mismo tratamiento que este con cabezas en forma de riñón apaisado y gruesas líneas que delimitan a unas figuras que ocupan por completo el espacio de la composición.

La contribución de Muñoz de Pablos a esta muestra es una serie de vidrieras en las que podemos hacer un recorrido técnico ya que abarcan desde el emplomado al grabado y el uso del hormigón, técnica esta última que le permite introducir fuertes contrastes lumínicos. Si bien estos vitrales son de gran interés, consideramos que, debido a la visión que tiene el espectador por ser colocados en un punto de vista mucho más cercano del existente en el templo, así como las limitaciones que presenta una sala de exposiciones donde no existen vanos ni es posible un estudio de la incidencia de la luz, la aportación de Muñoz de Pablos en «Gremio 62» parece reducirse a una especie de cuadros en cristal sin permitirle desarrollar toda la potencia expresiva que muestran sus obras en el espacio celebrativo.

Coomonte aporta a estas exposiciones distintos objetos litúrgicos como candeleros, pies de cirio, cruces sagrarios y ostensorios, colocando incluso pequeñas campanillas ante la custodia para llamar a la adoración o pilas de agua bendita en el muro lo que convierte

la sala de exposición en un verdadera espacio litúrgico efímero en el cual todo el ajuar litúrgico, a pesar de su diversidad formal, mantiene una unidad otorgada por el uso de materiales similares, principalmente forja de hierro. Además de exponer su célebre Ostensorio, ofrece una nueva tipología radicalmente novedosa que consiste en la combinación del sagrario con la custodia. Se trata de una pieza totalmente escultórica que dibuja tres cruces muy estilizadas en una clara alusión al calvario. Las finas varillas metálicas se abren en formas circulares y aparecen atravesadas por pequeñas barras horizontales que contrastan con las formas circulares que rematan el conjunto. En el centro estaría un sagrario polivalente ya que sirve tanto para la reserva eucarística como para su exposición, favorecida por su colocación en el centro de la pieza en vez de en la base de la misma en contacto con el altar. Esta pieza intenta dar solución a la costumbre preconiliar de colocar la custodia sobre el sagrario en el momento de la adoración con un nuevo esquema que sirviera a ambos propósitos.

En cuanto a los sagrarios, Coomonte ha experimentado con distintas formas y colocaciones desde los exentos a modo de caja o arca hasta los modelos que se empotran en el muro, como en el realizado para la parroquia de Cristo Rey de Zamora. A esta exposición trae dos sagrarios muy diferentes en su forma aunque manteniendo la misma plástica rugosa que da aspecto de material tosco e inacabado. El primero de los modelos tiene cierto parecido con las arquetas medievales de forma rectangular con una superficie animada por cruces entrelazadas recorren todo el contorno. El segundo tipo es una pieza circulares rodeadas de finos apliques rugosos a modo de láminas verticales que le dan a la obra cierto primitivismo al parecer ramas pegadas al tronco de un árbol pero que entroncan perfectamente la simbología de eternidad e infinitud del círculo con el contenido eucarístico.

Al intentar reproducir un espacio celebrativo efímero, Coomonte acompaña a sus sagrarios y custodias con velas y cirios que hacen necesario el diseño de portacirios, tanto para los situados sobre el altar como para el cirio pascual. Los que acompañan a los sagrarios y custodias basculan entre una reproducción de elementos geométricos calados en los que se inserta la vela y las formas más rotundas que parecen pequeños cilindros de hierro. Una forma intermedia sería el modelo de base en trípode sobre la cual hay un nudo en forma de cruz que sustenta la cazoleta a modo de copa en la cual encajar el cirio. Por otro lado, los pies de cirio no presentan tanta variedad formal prefiriendo una forma rotunda de cierto carácter piramidal que contrasta muy bien con el color del cirio y la iluminación cambiante de las velas.

En cuanto a las cruces y las imágenes del crucificado, esta exposición nos ofrece el ejemplo de un Cristo de gran tamaño, muy hierático que no muestra una gran expresión de dolor sino que parece reinar, aspecto resaltado por el hecho de que no existe una cruz

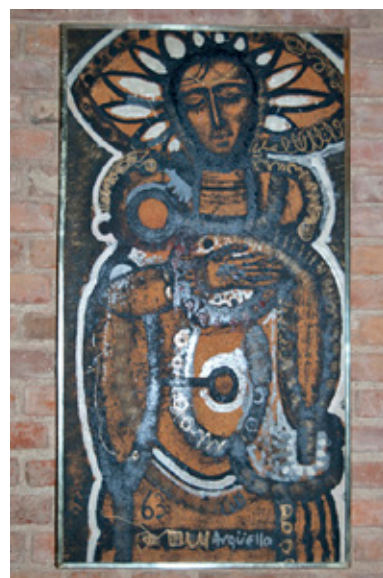


Fig. 5. Kiko Argüello, *Virgen de la Paloma*, 1963. Centro Neocatecumenal Diocesano, Madrid. Archivo María Diéguez Melo.

sino que se sostiene suspendido en una pieza blanca que contrasta con la dureza y color del metal para introducir en el conjunto referencias claras a la resurrección. Si aparece la cruz, esta puede ser reducida al cruce de dos finas líneas o de dos grandes vigas metálicas en un alarde de variedad creativa.

CONCLUSIÓN

La labor del Gremio 62 en la primera mitad del siglo xx es un ejemplo de la aparición de nuevas formas artísticas en un contexto creativo de tipo corporativo que expresa las novedades que aparecieron en los años que precedieron a la convocatoria conciliar. La labor conjunta de Argüello, Muñoz de Pablos y Coomonte supo transitar la expresión de una plástica personal con la inspiración medieval del trabajo gremial integrando las artes en el espacio de culto.

LA MIRADA ARTÍSTICA. LA EXPERIENCIA DE ARTE EN FEMENINO A TRAVÉS DE LAS FACULTADES DE BELLAS ARTES

ROSA PERALES PIQUERES

Universidad de Extremadura

RESUMEN

Los aspectos conceptuales por los cuales han apostado de manera excepcional las mujeres que han formado parte de la Historia del Arte, han demostrado que la mirada «diferente» es algo más que un reflejo de la realidad que nos rodea. La experiencia de «Arte en Femenino» con la selección de autoras formadas en diversas escuelas de Bellas Artes y que practican variadas disciplinas ofrece la posibilidad de un análisis estético de este fenómeno, que nos habla de la diferenciación y de las infinitas capacidades del arte.

PALABRAS CLAVE

Arte del siglo XXI, arte de género, arte contemporáneo, nuevas disciplinas artísticas, arte contemporáneo extremeño.

ABSTRACT

The conceptual aspects by which have bet exceptionally women who have been part of the history of art, have shown that «different» look is more than a reflection of the reality around us. The experience of «Art Women» with the selection of authors formed in various schools of Fine Arts and practicing various disciplines offers the possibility of an aesthetic analysis of this phenomenon, which speaks of differentiation and the infinite capacities of art.

KEYWORDS

Art XXI century genre art, contemporary art, new artistic disciplines, Extremadura contemporary art.

Se suele considerar la exposición de Anne Sutherland Harris y Linda Nochling en los Ángeles, en 1976, de *Women Artists, 1550-1950* como el punto de partida para el estudio de la Historia del Arte desde una nueva perspectiva que, aunque estuvo marcada por los movimientos feministas de la última mitad del siglo xx, con el tiempo ha conseguido estabilizar el problema existente sobre cómo enfocar la figura de la «mujer artista» dentro del panorama de la Historia del Arte, y no solo desde el punto del rescate de la gran creadora incorporada a la ya larga relación de autores, si no modificar los parámetros masculinos que establecían unos criterios de valoración, tan excesivamente rígidos, que habían conseguido ocultar a valiosos autores, tanto femeninos como masculinos. Desde entonces, la Historia del Arte se reescribe continuamente y, de igual modo, los valores apreciativos de una obra se han modificado de tal manera que hoy día, también podemos hablar de una globalización en cuanto a los criterios artísticos.

La percepción de la Historia del Arte a través de los ojos femeninos y su estudio todavía no se ha producido a gran escala. No conocemos a muchas historiadoras en este campo que hayan hecho una visión generalizada de varios tomos sobre nuestra disciplina. En los años setenta, en 1973, sorprendió la publicación de un libro traducido al español titulado *Historia de los estilos artísticos*, coordinado por la historiadora de arte Úrsula Hatje. Fue un descubrimiento reconocer una visión diferente de la Historia del Arte, con una percepción innovadora que era capaz de transmitir emoción e intensidad a los planteamientos intelectuales en el reconocimiento de los estilos. Bajo la dirección de Hatje, un equipo de prestigiosos historiadores había conseguido elaborar un panorama general del arte, con reflexiones mentales que explicaban los cambios y que «miraban» de otra manera la obra de arte; confirmando el hecho de que la conjunción de pensamientos heterogéneos podía dar un resultado brillante a la hora de desarrollar una visión total del estudio de nuestra disciplina.

Con el tiempo debemos reconocer que los cambios sociales han permitido una nueva forma de «ver» el arte, de tal manera que hemos podido conciliar los dos campos, tanto masculino como femenino, sin tener que remontarnos a tiempos pasados cargados de desigualdades. Eso no quita que tengamos que superar los roles con los que la Historia, regida por hombres, ha determinado el nivel de percepción artística de la mujer. Las cualidades de la mujer artista estaban determinadas por la intuición, la emoción y la sensibilidad, asociadas todas ellas al ámbito doméstico y proteccionista del varón. La percepción del mundo, por tanto, era sutilmente dirigida hacia ese campo que era muy distinto al del varón, donde primaba la creatividad, la inteligencia, la percepción sensible y el valor del mundo como atributos de excelencia. Al mismo tiempo la inferioridad de adiestramiento y formación femenina presidía la vida de las autoras que se aventuraban en el mundo artístico.

Todos sabemos que son muchas las mujeres a las que se les ha arrebatado su producción artística y ha sido atribuida a algún autor cercano, padre, hermano, marido, etc... Redescubrir una figura no solo significa sacar del olvido a alguien que ha existido, sino recuperar una historia, una pasión artística, una concepción diferente de pasar la vida. Y somos conscientes de la confusión que, a veces, se produce cuando se trata de la estética femenina y la estética feminista, que no dejan de tener signos diferenciados en sus discursos dominantes. El carácter de la estética femenina es universal, el de la estética feminista está sometido a situaciones políticas que no se dan en todos los lugares por igual, aunque las dos coinciden en fines comunes: buscar la corrección de los errores y las opresiones.

Este estudio no es una repetición de la pregunta tantas veces realizada ¿existe el arte en femenino?, por el contrario pretende mostrar cómo la percepción del mundo a través del sentido de lo femenino es una forma y manera de mirar, que se transmite a partir del proceso que supone crear una obra, los materiales que se seleccionan, cómo se ejecuta y el resultado final. De ahí que la experiencia del proyecto «Arte en Femenino» en los últimos años nos ha mostrado como un grupo de mujeres uniendo diferentes pensamientos artísticos y marcando una línea de acción coinciden en intenciones estilísticas y artísticas y crean un todo cuya expresión estética habla por sí misma.



Fig. 1.

LA PERCEPCIÓN DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO

El proceso creativo en las artes, aunque se ha analizado en la actualidad desde la óptica de la psicología experimental, está íntimamente ligado a la espiritualidad humana indistintamente de lo masculino o femenino, y se relaciona con los sentimientos elevados del individuo, aquellos que posee de manera inherente y que, de alguna forma, los desarrolla de modo único. Son numerosos los autores que han intentado explicar, cada uno a su proceder, esta comunión espiritual entre el pensamiento creador y la ejecución del mismo, convertido en una «obra de arte» [Fig. 1].

Hay dos conceptos esenciales, por una parte la individualidad generada por un único espíritu creador y por otra, la visión personalizada de la realidad que nos rodea. Kandinsky explica que la atmósfera espiritual que desprende la obra está formada por la actitud y los pensamientos del artista. Según Kandinsky, existen tres elementos indispensables en el autor que son la voluntad, la mente y el espíritu, conceptos mentales que permiten que la creación se manifieste. Son las claves para imaginar, producir y controlar los impulsos que nos desvían de nuestro objetivo creador. Sobre todo, porque la voluntad actúa como el medio físico para el desarrollo de la obra y el espíritu como fuente inagotable de inspiración. Lo cierto es que la percepción artística del mundo por las mujeres se ha modificado, desde aquellas que desarrollaron su actividad en el siglo xx y que planteaban una contradicción entre lo que ellas podrían percibir y lo que el entorno imponía. A pesar de la apertura que simulaban las vanguardias artísticas incorporándolas en el desarrollo de los movimientos estéticos y con iniciativas similares a las de sus compañeros, estas mujeres tuvieron que someterse, de algún modo, a la relación personal que establecieron, la gran mayoría, con sus parejas artistas, hecho que en una región tan aislada como Extremadura se dará hasta la última etapa del siglo, lo que limita bastante las posibilidades de estudiar su visión personalizada del arte. Algunas pudieron escapar literalmente de su yugo sentimental pero, en la mayoría de los casos estuvieron sometidas a los vaivenes intelectuales de sus parejas. En las últimas décadas y debido a los procesos del mundo moderno en favor de una filosofía como la de Wittgenstein, quien afirmaba en su libro *Tractatus...* en 1922 «los límites de

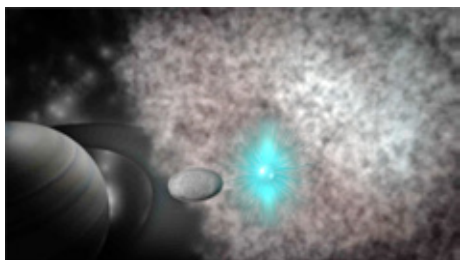


Fig. 2.

mi lenguaje son los límites de mi mundo», y de cuyas palabras salen sus teorías sobre la figuración y la realidad, que tanto han influido en el arte actual, se han puesto en valor otros modos de aproximarse a la obra de arte. Este hecho ha sido fundamental para transformar, poco a poco, la percepción sensorial del artista contemporáneo hacia un tipo de lenguaje creativo mucho más próximo a la naturaleza primaria y simple que, en gran parte, pertenece a la esencia del ser humano [Fig. 2].

El segundo concepto es el proceso creativo como el despertar de la visión interna de la realidad que nos rodea. No se pretende reproducir la naturaleza sino interpretarla en aras de una tendencia hacia la creatividad «absoluta». Lo cierto es que la creación pura no existe en términos absolutos, de ahí que estos artistas nos presenten la realidad modificada, visionada e interpretada de manera individual. Todo ello nos lleva a otro aspecto importante del proceso creador, la simbología del objeto artístico; generado el proceso de realización, el resultado está cargado de una fuerte acción simbólica, sometida a nuestros recuerdos, emociones, educación, familia, olores, sabores... La historia del arte nos muestra a artistas que han desarrollado su obra desde múltiples percepciones sensoriales: la depresión, la locura, la exploración del sexo, la esquizofrenia, el orden o la curiosidad. Estos aspectos estaban asociados a un denominador común: la emoción que se genera a partir de los recuerdos y las asociaciones visuales del artista. En la mujer, el peso de la emoción es percibido de una manera más intensa hacia temas próximos y determinantes de una realidad que la aborda y la consume.

A ello se le han unido los factores sociales, la convulsión política, los cambios estructurales del mundo actual y todo aquello que nos ha hecho, casi, perder la conciencia de nosotros mismos. Los parámetros actuales de la noción de arte contemporáneo viven de términos tan precisos como instinto, crueldad, padecimiento, dolor, injusticia... y un largo etcétera, francamente deprimente. Pero en todo ese mundo siniestro que nos plantea, en gran parte el arte actual arropado por los movimientos artísticos que han logrado sobrevivir a la debacle que suponen las nuevas tecnologías para el arte tradicional, nos encontramos con autoras que son capaces de generar una sinergia adecuada a la otra cara de la moneda, mucho más sensible, generosa y vital que nos impulsa a aspirar a que el arte no solo debe mostrar lo más bajo de nuestros instintos.

LA PRESENCIA FEMENINA EN LAS BELLAS ARTES EN EXTREMADURA

Hemos establecido una línea temporal a partir del último tercio del siglo xx como estudio de la situación cultural y artística de Extremadura y la incorporación de la mujer como creadora. La situación extremeña como región de periferia no deja de ser dura, alejada de los circuitos culturales, sin tradición artística relevante. A ello se une, igualmente, la situación contradictoria en la que vive el arte español hasta los años setenta, lleno de

enormes paradojas estructurales y con un régimen político que evita toda renovación en los circuitos internos.

Las primeras artistas dignas de ser mencionadas en los libros de arte en Extremadura desde el inicio del siglo xx son muy escasas, por no decir que prácticamente ninguna, aunque la actividad aumenta y exponen con asiduidad durante los años sesenta, tal y como reflejan las noticias tomadas de los diarios regionales. Son pintoras que siguen la tradición de arte considerado «menor», desarrollando temáticas de paisaje, bodegón y retrato, habitual en la enseñanza de las Escuelas de Artes y Oficios de las dos capitales y, que se unen a la dialéctica estética que también ejercen, en gran parte, las artistas que han tenido o tienen la oportunidad de estudiar en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid o Sevilla. La mujer artista se incorpora de una manera social, podríamos decir que amable y conciliadora con el entorno, con mayor intensidad a partir de la década de los setenta.

Por otra parte aparecen dos artistas foráneas que tendrán gran influencia como creadoras, abriéndoles camino hacia otras maneras de concebir el arte. En primer lugar, la pintora francesa Magdalena Leroux, esposa de Enrique Pérez Comendador, que desarrolla su actividad como paisajista por toda la región. Su impronta es académica apoyada en la tradición de la pintura clásica nacional. El otro caso comparativo de autora foránea es el de Eva María Reinner, de origen checo que, establecida en Cáceres, impulsa una nueva temática, hasta entonces poco frecuentada por las artistas, el desnudo femenino. Aunque es de trayectoria irregular abrió la posibilidad a la mujer en el estudio del natural, en la rígida y obsoleta Escuela de Artes y Oficios de la capital cacereña. De igual modo en estos años se crean las primeras asociaciones femeninas, como el grupo «Buho» de Badajoz, formado por tres creadoras que inquietan con sus propuestas a la tradicional actividad cultural de la ciudad.

La importancia de la formación en las Escuelas de Bellas Artes es tal en la región que, durante la década de los setenta, se crea un premio específico para impulsar y dar a conocer la actividad de los artistas universitarios extremeños. Este premio es iniciativa de la Diputación pacense y tiene un marcado carácter social para impulsar el estudio de las bellas artes. La primera muestra se realiza en 1975 con artistas universitarios extremeños procedentes de diversas escuelas y que serán seleccionados para el premio de la Diputación provincial. El primer galardón se concedió a la artista María Rosa González. Lamentablemente esta iniciativa no continuará y se transformará en otra modalidad de convocatoria, donde podrán participar otros colectivos artísticos.

LA AUTONOMÍA Y LA EXPO DEL 92

En las últimas décadas del siglo xx el resurgimiento de las artes, en su sentido más amplio del término, se produce como respuesta a algunos de los valores identificables con el sistema vigente. Es un proceso reflexivo que pretende devolver al arte la idea de continuidad de un pasado, vinculándolo a las vanguardias; siendo un factor determinante los cambios operados en el mapa político en España. Con la creación de las Autonomías, el fuerte regionalismo y el intento de diferenciación entre los distintos sectores artísticos del país contrasta con la tendencia generalizada de Occidente hacia la globalización de ideas.

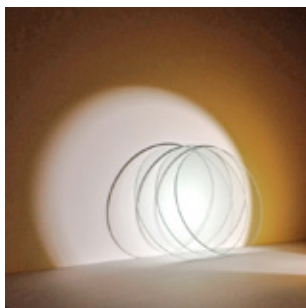


Fig. 3.

El gran cambio social y el impulso cultural definitivo en Extremadura se produce con la llegada de la democracia y la creación de las primeras instituciones regionales autonómicas, que muestran una fuerte disposición en recuperar la escasa memoria artística regional y en impulsar el arte, con adquisiciones de obras de autores consagrados por las instituciones públicas, siendo significativo el poco interés en procurarse obras procedentes de artistas mujeres. La razón podríamos encontrarla en ciertas pautas adquiridas por los responsables institucionales, como sería el hecho de asumir algunos cánones estéticos contemporáneos, que no se ajustaban a las disciplinas practicadas por un gran número de las artistas de entonces, más fieles a las reglas academicistas. Lo confirman dos autoras, María Luz Antequera y Mari Luz Berrocal, que siguen similares

trayectorias y que proceden de la Real Academia de San Fernando de Madrid, consideradas en los estudios artísticos del momento como buenas introductoras del realismo mágico y de las corrientes neorrealistas del momento.

La década de los ochenta había supuesto, la revolución personal y cultural, y la transformación social y de posicionamiento de la mujer en el ámbito artístico, que no se corresponde con los datos de exposiciones y actividades artísticas en Extremadura. El número de autoras es relativamente escaso, frente al aumento de creadores que generan un tejido cultural importante en la región, bajo el impulso anterior de los grandes acontecimientos como los «Premios Cáceres de Escultura y Pintura», que colocan a la ciudad en el panorama nacional y desvían hacia la misma el interés institucional por considerarla capital cultural de la región.

El cambio radical se produce por la Expo del 92, las iniciativas culturales extremeñas están regidas por las instituciones, y las actuaciones independientes anteriores han dado paso a un programa cultural controlado desde la Junta de Extremadura. El pabellón del 92 suponía estar en el punto de mira de la difusión internacional y los artistas del momento colaboraron en todas las muestras que se realizaron, siendo la más importantes las del Pabellón de Extremadura y las de las Salas del Arenal en la ciudad. El intento de difundir el reciente arte contemporáneo extremeño, tras el fracaso de Cartuja'93, fue a lo largo de las décadas siguientes más complejo y escaso del deseado. Se realizaron dos grandes exposiciones, *Art Extremadura* o *Nuevas experiencias de artistas extremeños* donde el índice de autoras seleccionadas es muy escaso; a veces porque no había realmente obra de calidad de artistas mujeres, otras porque no entraban dentro de los parámetros exigibles que dieran una imagen de modernidad a la región. A pesar de ello, en la década de los noventa, algunas autoras regionales tuvieron ocasión de realizar exposiciones individuales que difundían las diferentes técnicas y disciplinas en las que trabajaban, muestras como las de María Ruiz Campins, Pilar Molinos, Maite Cajaraville o Lourdes Murillo.

En este proceso de culturización la representación femenina en Extremadura ha adquirido importancia tan solo en el ámbito institucional, alcanzando los máximos puestos de responsabilidad patrimonial frente al olvido progresivo de su actividad en el campo de la práctica de las artes; una contradicción palpable analizando las actividades de las dos últimas décadas que exhiben como han sido las iniciativas privadas las que han desa-

rollado eventos artísticos en este campo. Vamos a tener que esperar al año 2006 para que una institución regional desarrolle una actividad, denominada «Artísimas», que estuviera dedicada plenamente al arte en femenino y de la que se han realizado seis ediciones. Gran parte de estas autoras habían colaborado en la iniciativa privada de «Generación21», de la que sale una excelente cantera de artistas en la primera década del siglo [Fig. 3].



Fig. 4.

EL CAMBIO DE ROLES. LAS EXPOSICIONES DE ARTE EN FEMENINO

Un artículo en el diario *El País*, en diciembre de 2000, de Francisco Calvo Serraler y Arantxu Zabalbeascoa, alababa la significativa incorporación de las mujeres en el panorama español con propuestas estéticas de primer orden y, dignas de ser tomadas en cuenta en el ámbito nacional e internacional; autoras como Carmen Calvo, Susana Solano, Monserrat Soto o Cristina Iglesias y un largo etc...preludiaban un campo artístico femenino abonado para futuras generaciones. Después de dieciséis años no hay continuidad de estas grandes autoras y sin embargo hay excelentes creadoras, que no han sido tomadas en serio por la crítica en general, y se debaten entre las colectivas regionales o el olvido. No hemos avanzado tanto como desearíamos, noticias como esta, «El Museo de Bellas Artes de Bilbao no ha dedicado ninguna exposición individual a mujeres de las 24 realizadas entre 2002 y 2012 y el 100% de la programación durante el calendario 2013 es masculino», de la autora Laura Freixas, presidenta de «Clásicas y Modernas», alerta del problema de la desigualdad existente y habla sobre la cuestión que supone el hecho de que no hay consciencia de ello, sobre todo en el ámbito de la Cultura. Una cultura desigual crea desigualdad.

En los últimos tiempos se han desarrollado exposiciones itinerantes por Extremadura en las cuales la representación artística femenina, tanto española como extremeña continúa siendo tan solo un 25% del total, lo que sigue creando verdaderas desigualdades entre las partes. En cierto modo, se ha relegado su participación a la actividad docente y divulgativa, puesta en pie por iniciativas en igualdad, dificultando la famosa paridad también en el campo artístico, que se contradice con iniciativas como «Arte en Femenino» que desde 2013 muestra un elevado número de mujeres artistas en la región, y la riqueza y variedad de disciplinas plásticas generada por las autoras contemporáneas extremeñas. La experiencia de «Arte en Femenino» y su reflexión sobre el tema demuestra la «no existencia» de la mujer artista en nuestra sociedad como un hecho constante y, lo peor de todo, como una situación asumida. Las mismas autoras no quieren hablar sobre la condición de «Arte femenino», les gusta la experiencia pero no admiten su inclusión en arte de determinado género. Es un hecho universal, sobre todo en las generaciones jóvenes, de autoras contemporáneas que no aceptan fácilmente este término [Fig. 4 y Fig. 5]. «Arte en Femenino» surge de la necesidad de encontrar la visualización de un colectivo cada vez mayor, y mos-



Fig. 5.

trar su percepción artística del mundo. El hecho de ser animal social nos hace vincularnos a los seres que, de alguna manera, necesitamos para apreciar la realidad que nos rodea. El vehículo era mostrar la formación intelectual y artística de las autoras y comprobar cómo se modificaba según la percepción técnica y estética de sus diferentes centros de formación; de ahí que nos planteáramos el hecho de expresar la diversidad y coincidencia de las mismas. Para ello había que encontrar un nexo de unión, un espacio-tiempo

como el mes de marzo, tiempo de gran carga emocional y social con respecto a la figura de la mujer.

El estudio nos muestra que existen tres focos preferentes para el aprendizaje de las artes plásticas: las facultades tradicionales de Madrid y Sevilla, siendo la de Madrid la que aglutina a mayor número de artistas en formación, la facultad de Sevilla, tradicional foco de atención para los estudios de Bellas Artes de las autoras procedentes de la provincia de Badajoz y la Facultad de Salamanca, cuyo centro se incorpora a partir de la creación de la misma en el año 1984. Aunque era lugar tradicional para otros estudios, sobre todo para los alumnos de la provincia de Cáceres, ahora también se convierte en punto de cita para los estudiantes de Bellas Artes. Es en Salamanca y desde sus inicios donde se aprecia una línea de trabajo diferente a los otros dos centros de referencia. Más moderna, dinámica y sobre todo nueva, ajena al bagaje de la tradición que tanto pesa en las facultades de Sevilla y Madrid, Salamanca se convertirá en un centro experimental para el artista. Además coincide con el impulso social y cultural de jóvenes extremeños que buscan nuevas fórmulas estéticas en el arte y que creemos relacionado, en parte, con influencias foráneas como las experiencias artísticas del artista Wolf Vostell y el Museo Vostell-Malpartida y, en los últimos tiempos, el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear; con una nueva forma de abordar el arte, más en consonancia con los nuevos tiempos y al igual que sucede en la facultad salmantina, libre del peso de la tradición¹. Así tendremos que, varias generaciones formadas en Salamanca forman parte de circuitos artísticos o ejercen como docentes. En este caso en concreto, su proceso educacional está vinculado a la figura de la artista multidisciplinar Concha Jerez, que ha creado su propia escuela a partir de sus alumnas, seguidoras de sus propuestas artísticas².

1 El Museo Vostell-Malpartida fue inaugurado en 1974, contiene las colecciones fluxus y disciplinas artistas de finales del siglo XX. El Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear fue inaugurado en 2010 y contiene una de las grandes colecciones privadas de arte contemporáneo internacional.

2 Úrsula MARTÍN, Tamar GROVES, Estrella MONTES, «Mujeres artistas y docentes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, 1983-2013» en Miguel González Díez, ed., cat. *It's Coming*. Bárbara Bejarano y Beatriz Castela, aparecen nombradas como profesoras en la Facultad. Salamanca: ed. Universidad de Salamanca, 2014.

LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS DE ARTE EN FEMENINO

La autora Amparo Serrano, ha desarrollado una teoría sobre la visión femenina del arte basada en el simbolismo cultural sobre el cuerpo, la raíz matriarcal y la represión social, términos de los cuales raramente se puede desprender la creadora a lo largo de la historia e incluso en la actualidad³. A través de la experiencia de veintidós jóvenes autoras a lo largo de cuatro años hemos analizado como, en definitiva, los roles se suceden por igual, indistintamente de la experiencia estética y particular de cada una de ellas [Fig. 6].



Fig. 6.

Las artistas que han participado en esta iniciativa son prácticamente todas extremeñas o de ascendente extremeño. Cada una ha intervenido a partir de su experiencia personal, con la disciplina en la cual se identifica con mayor intensidad, y de ahí hemos podido constatar:

1. Que es un hecho común en todas ellas la diversidad de disciplinas plásticas que practican, siendo en ocasiones difíciles de clasificar en una línea artística concreta.
2. Que desde la primera a la última edición se ha producido una evolución sistemática de sus procesos estéticos y de las intenciones de lenguaje formal, aumentando la perspectiva de su naturaleza de mujer como elemento de estudio.
3. Que la explicación textual a sus obras nos indica lo que son y el espíritu que quieren transmitir, conscientes de una visión femenina del Arte diferencial pero no determinante desde el punto de vista artístico.

Las propuestas plásticas parten de un delicado proceso mental con posturas estéticas asumidas o trabajadas (arte conceptual, informalismo, abstracción, videoarte, nuevos materiales, instalación etc.). De ahí que podamos sugerir que, en base a estos aspectos, la percepción de las creadoras de «Arte en Femenino» es un compendio de numerosas intenciones que se resumen en factores comunes como:

1. La necesidad de plasmar el arte a partir de reflexiones mentales que trascienden lo meramente físico y que coinciden en el espacio- tiempo que les ha tocado vivir. De ahí la intensidad de plantear la situación de la mujer en la sociedad actual de una manera personalizada y única.
2. Existe una forma externa e individual de representación sobre los elementos que generan su arte: pintura, grabado, escultura, fotografía, impresión digital, materiales que son la vía de transmisión de ideas y conceptos.

3 Amparo SERRANO DE HARO, «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos», *Polis* [En línea],17 | 2007, Publicado el 24 julio 2012, consultado el 25 mayo 2016. URL: <http://polis.revues.org/4314>

Estos dos factores crean a su vez componentes comunes, unidos por el pensamiento y el lenguaje formal de todas ellas:

1. La visión de sí misma, su posición en el mundo (tanto externa como interna, naturaleza, ambiente, ciudad) y los aspectos personales (contradicciones, miedos, y esperanzas).
2. El sentido de las relaciones con el entorno humano (amor en todas las vertientes, la relación con el otro, maternidad, las raíces familiares).
3. La capacidad emocional para la crítica social, situaciones de conflicto o injusticia. Dentro de un panorama intelectual y emotivo a través de simbologías, en ocasiones agresivas, con la utilización de la imagen corporal de la mujer como objeto de la propia injusticia. Este apartado es, tal vez, el de mayor dimensión en los últimos tiempos, dada la concienciación social de las nuevas generaciones.



Fig. 7.

Teniendo como referentes estos bloques podemos analizar las diferencias existentes en las creadoras a través de una formación plástica y sensible, claramente diferenciada. El primer bloque es el más complejo, ya que en este se incorporan artistas autodidactas o procedentes de otras disciplinas, con un método casi generalizado como es la fotografía, recurso estético que se ajusta muy bien a sus intenciones. De ahí que sean Elena Galeano, Nieves García Barragán, Carolina Ortiz o Mai Saki, las que rastreen a través de figuras diversas o de las suyas propias ese lugar que ellas consideran mundo, su propio cuerpo o el cuerpo femenino ajeno, sus vínculos naturales o su naturaleza sexual [Fig. 7 y Fig. 8].

Las artistas, procedentes de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, coinciden con el bloque dos, Marta del Pozo, Dulce Escribano, Aurea del Amo; desarrollan elementos vinculados a los afectos y emociones, con propuestas diversas y visiones desvirtuadas de la realidad, siendo el mundo emocional y afectivo el que domina todos los aspectos plásticos. Se da el caso que algunas artistas procedentes de Sevilla se han distanciado de estas líneas y nos encontramos fórmulas depuradas de abstracción en la obra de Ruth Morán y de Ana H. del Amo.

Las autoras procedentes de las Facultades de Madrid y Salamanca se agrupan en los bloques siguientes arriba nombrados donde, de alguna manera, externalizan su experiencia artística y son más dadas a desarrollar disciplinas que se ajustan a los parámetros de modelos conceptuales, de la abstracción, del informalismo pictórico y, en general, de recursos multidisciplinares actuales. Siendo, en los últimos tiempos, las posturas de las artistas madrileñas tendencia hacia las nuevas tecnologías y artes visuales, como el caso de Maite Cajaraville o Lourdes Méndez, con la fotografía experimental y sus estudios de recursos lumínicos en nuevos materiales. Otras creadoras, procedentes de Salamanca, también exploran las nuevas tecnologías, como Beatriz Castela o Virginia Rivas, en campos empíricos inusuales donde la diversidad de disciplinas se multiplica.

A la práctica artística se une el aspecto crítico que puede ser irónico y subjetivo, pero también esperanzador, de ahí que recurran a ciertos símbolos estéticos. Son las correspondientes al tercer bloque, María José Gutiérrez, María León y Elena Caicoya, que desta-



Fig. 8.

can la sociedad de consumo como exceso en todos sus planteamientos, información, adquisición de objetos, compra, saturación...A este aspecto negativo, algunas autoras buscan un medio de redención ante los fracasos de la sociedad actual con cierto optimismo, como es el caso de Guadalupe R. Sanabria, en su proyecto Hiperio, recreando el principio universal de una nueva naturaleza limpia de todo exceso productivo humano.

El tratamiento de la pintura no se plantea como soporte tradicional, por el contrario, todos los aspectos arriba nombrados aparecen en la variedad de creadoras que trabajan esta disciplina y nos viene de la mano de Abigail Narváez, Verónica Bueno y Nanda Ruano. Proponen soluciones creativas con procesos estéticos que

se mueven desde el informalismo abstracto hasta el arte pop. Les une la intención de transmitir el arte a partir de reflexiones que superan lo meramente físico y que coinciden en el espacio-tiempo que les ha tocado vivir. Por ello encontraremos estilos tan diferentes como el arte pop con objetos de consumo y un gran derroche de imágenes simbólicas, o expresionismo abstracto de imágenes fuertes y dramáticas en relación con el cuerpo femenino. Teniendo como referente el dolor con todo su proceso interior y utilizando la materia femenina como vehículo de comunicación que hace frente a la insuperable versión de lo virtual.

CONCLUSIÓN

En definitiva, la experiencia «Arte en femenino» nos plantea numerosas cuestiones en torno a la figura de la mujer en el panorama artístico extremeño actual, frente a la tradición anterior. Por una parte su formación influye en las disciplinas que desarrolla, al igual que determina su percepción de la realidad circundante. Por otra, la externalización de su obra, a pesar de haberse duplicado el número de artistas mujeres en la región extremeña, es visible en un porcentaje muy inferior al de los artistas varones, y solo se manifiesta cuando se les vincula, de alguna manera, al tema de género y de forma temporal. En tercer lugar, es evidente la actualización constante de los medios de expresión plástica de las autoras y su experimentación artística, enfocada a estudiar su sitio en el mundo. De igual modo es perceptible la división espacial territorial que afecta al comportamiento y desarrollo interior de las artistas; Badajoz más activa y dinámica con un mayor número de mujeres artistas con consciencia de grupo y Cáceres, con un número de autoras inferior y más disperso, sin noción de identidad. Y, por último, que cualquier iniciativa de encuentro propicia la consciencia de un beneficio colectivo y de un entendimiento artístico y profesional entre las mujeres creadoras, enriquecido por un intercambio de ideas y de identidad.

LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA

Presidente: Mireia Freixa (*Universidad de Barcelona*)

Ponente: Javier Pérez Segura (*Universidad Complutense de Madrid*)

Nuevas formas de mirar la Exposición Universal de Nueva York 1939: los cómics y los nuevos mitos de la cultura pop

Secretario: Antonio Urquizar (*UNED*)

NOTAS SOBRE LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA

UNED

¿Qué es la mirada? En términos generales, según los textos presentados en esta Mesa 3, la mirada es el marco de referencia en el que se construye la experiencia cultural de las obras de arte, estando este marco determinado por la educación visual de aquellos que las producen y consumen. De manera habitual, además, la mirada aparece aquí puesta en relación con la formación social del gusto, con el poder, la identidad, la memoria y el protagonismo del arte como intérprete político de la realidad. Esta comprensión de la mirada es amplia, podemos decir incluso que roza la ambigüedad: el campo se extiende desde los horizontes de expectativas al gusto, la iconografía, los modelos de representación visual, las fuentes visuales, el ojo de la época... Cabe preguntarse si con esta indefinición la mirada deja de ser un concepto analítico operativo. Más todavía teniendo en cuenta que gran parte de las contribuciones han obviado la amplia literatura sobre el concepto producida desde los tiempos del estructuralismo hasta nuestros días, que en ocasiones se apunta únicamente a través de referencias algo vagas y del empleo de términos sin una explicación precisa de su significado o su historia. Con esta limitación, sin embargo, en mi opinión el principal valor de esta mesa está en su capacidad para evidenciar que la historia del arte académica española ha asumido plenamente la intervención del público en la coproducción de las obras de arte. Lejos de la visión anterior más estática en la que artistas y espectadores enfrentaban su mirada, el sistema artístico aparece aquí como un campo visual y cultural común en el que el modelado de las reglas es un proceso colectivo y dinámico.

Esta diversidad de acercamientos a la mirada ha motivado que la división de la mesa en bloques se haya realizado a partir de un criterio fundamentalmente cronológico, que permite atisbar cómo la tradicional división (más o menos estanca) de la disciplina por periodos ha actuado en la definición de orientaciones y temas. A pesar de ello, el trabajo que abre el primer bloque (Luis Vives-Ferrándiz) proyecta un análisis general sobre los regímenes escópicos desde fuera del marco temporal. A continuación, el resto de esta sección está compuesta por textos sobre los mundos medieval y moderno interesados por las reglas

de construcción visual y por la construcción social y cultural de la mirada (Marina Garzón, Jaime Cuenca y José Carlos Pérez). La Corte y nobleza aparecen también aquí como espacios clásicos en el estudio de la mirada durante el Antiguo Régimen (Karen Gregorio e Iván Rega). El bloque segundo comprende trabajos que analizan el periodo que va desde la Guerra de la Independencia a la Guerra Civil. Encontramos aquí un importante énfasis en un ángulo que aparecía previamente, pero que ahora asoma con más intensidad: la coproducción de la memoria y la identidad. Esta puede bien ser personal (Luis Delgado, Gemma Avinyó y Núria F. Rius) o más amplia, con un análisis del papel de las imágenes como elementos mediadores en la construcción de la identidad nacional mediante la educación de la mirada de los pueblos (Matilde Mateo, Alberto Castán, Juan M. Monterroso y Eva Díez). Finalmente el bloque tercero abarca la segunda mitad del siglo xx español, con un contrapunto en el imaginario de Disney. Aquí es fácil distinguir dos polaridades básicas: por un lado la oposición entre mirada oficial y mirada de oposición (Patricia Cupeiro e Isabel García); y por otro la tensión entre cultura de masas y mirada de artista (Francisco Javier Panera, Iván del Arco, Mónica Salcedo y Fátima Bethencourt).

OTRAS FORMAS DE MIRAR LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE NUEVA YORK 1939: LOS CÓMICS Y LOS MITOS DE LA CULTURA POP

JAVIER PÉREZ SEGURA

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La exposición produjo una gran cantidad de cultura visual a partir de publicaciones como revistas y comics. Aquí se analizan los dos volúmenes que le dedicó en exclusiva la editorial DC Comics, donde se muestran los grandes temas del periodo: el protagonismo la mujer, la imagen idealizada del cuerpo, la integración con elementos del cine y de la fotografía o el diálogo con el arte de vanguardia.

PALABRAS CLAVE

Nueva York, Feria Mundial 1939, cultura visual, comic.

ABSTRACT

1939' NYWF brought about a big amount of visual culture through magazines and comics. I will focused into two volumes exclusively dedicated to it by the publishing house DC Comics, where can be found some of the main thopics of that age, such as the growing relevance of woman, the idealized image of the body, the integration with film and photography codes or the dialog with the international artistic Avant-garde.

KEYWORDS

New York, 1939 World Fair, visual culture, comic.

Sólo dos años después de la Exposición Universal de París en 1937, Nueva York inauguraba la suya. Por fin¹. Durante décadas la gran metrópolis de Occidente había tenido que presenciar cómo numerosas ciudades europeas y estadounidenses se le habían adelantado para organizar sus exposiciones comprensivas².

París 1937 y Nueva York 1939 se diferencian en infinidad de aspectos, pero ambas comparten el hecho de que fueron el mejor escaparate para que entendamos los años treinta: entre la utopía del progreso continuo –impulsado por la expansión imparable de las máquinas– y una realidad de conflicto mundial, ambas ferias reflejan también, cómo no, la increíble riqueza de manifestaciones culturales y artísticas, de cosmovisiones ilustradas por los medios de comunicación masiva y la aparición de actitudes, modas y costumbres que, en algunos casos, se han seguido desarrollando hasta nuestros días.

Ambos proyectos tuvieron su génesis varios años antes, en el bienio 1934-1935. O sea, un lustro después del Crack de Wall Street y como prueba de que se estaba superando la Gran Depresión. En el caso de París, cuando llegó 1937 la situación política europea había cambiado tanto que ese evento se convirtió en una inesperada encrucijada donde había países que ya estaban en guerra (España) y otros que no tardarían mucho en estarlo. En el de Nueva York la situación fue incluso a más: el pabellón de la república española no llegó a ser realidad, tras la victoria del general Franco³ a comienzos de 1939; el pabellón alemán tampoco estuvo, argumentando motivos económicos nada creíbles; el pabellón de la URSS fue visto con simpatía en la primera temporada de la Feria (1939) pero transformado en la segunda (1940) con la muestra *American Commons*, una selección de imaginaria patriótica americana⁴. Asimismo, países como Polonia, Checoslovaquia, Bélgica y Francia, que

-
- 1 Esta ponencia es fruto de una Beca Del Amo realizada en UCLA (2014), sobre el tema de investigación «El cuerpo y la modernidad. Representaciones visuales durante los años treinta». Asimismo, parte de sus contenidos tienen que ver con el Proyecto del Plan Nacional Mineco I+D+i ref. HAR 2014-53871-P, «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)», del que formo parte. Una de las justificaciones para celebrarla en 1939 fue el sesquicentenario de George Washington como primer Presidente de Estados Unidos pero este atisbo de erudición histórica fue rápidamente olvidado ante uno de los grandes motivos: hacer negocios, impulsar el comercio mundial y activar el consumismo.
 - 2 Romy GOLAN, «La Feria Universal. Un teatro transmedial», en *Encuentros con los años '30*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, págs. 173-188.
 - 3 La Guía Oficial –suponemos que editada a comienzos de 1939– incluye, de hecho, una descripción de algunos elementos que iba a incluir ese pabellón. Se trata de un documento muy poco conocido: Además de enfatizar en los muy conocidos artistas españoles contemporáneos, la muestra en el Hall de las Naciones describe el progreso democrático y cultural de la república desde su nacimiento hasta el presente. El mercurio, un producto casi exclusivo de España, está dramatizado en la forma de una fuente de mercurio. Murales de asombrosos artistas adornan tanto el exterior como el interior. En la fachada de entrada, la decoración principal es una estatua de caoba ejecutada por el escultor español Rebull. Una serie de cinco frescos titulada «El momento actual en España» adorna el interior. En la fachada trasera un mural muestra el Erika Reed, el primer barco americano que llevó comida y materiales médicos a España durante la Guerra Civil española, en *Official Guide Book of the New York World's Fair 1939*, Nueva York: Exposition Publication Inc., págs. 145-146.
 - 4 Idoia MURGA, «La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del Mundo del Mañana», *Arte y Ciudad*, 3 (2013), n° extr., págs. 349-366.

habían sido invadidos por el III Reich, remodelaron sus pabellones en 1940 poniendo en valor su patriotismo y llamando a la resistencia.

En suma: frente al sueño cándido de ambas exposiciones, y sus llamamientos a la hermandad entre todos los pueblos del mundo, la realidad las acabó por convertir en verdaderos «campos de batalla ideológicos», donde la arquitectura, el arte, el diseño industrial o el culto a la máquina jugaron un papel determinante.

Nueva York asumió, orgullosa, la condición de heredera de París como capital del mundo civilizado, por decirlo de alguna forma. En consecuencia, emulación y superación fueron dos términos clave para entender por qué se puso en marcha un proyecto tan monstruosamente megalómano⁵.

Cuando cerró sus puertas la Exposición de Chicago 1933-1934, cuyo lema había sido *Un siglo de progreso*, un grupo de emprendedores comenzó a buscar dinero que financiase el proyecto, apoyado entusiastamente desde el principio por el legendario alcalde populista de Nueva York, Fiorello LaGuardia. En octubre de 1935 el proyecto estaba lanzado y fue nombrado como Presidente Grover A. Whalen, que se convertiría en icono popular gracias a decenas de entrevistas y caricaturas en todos los medios escritos del país. Las obras empezaron el 29 de junio de 1936 y en marzo de 1937 se cursaron las invitaciones a los países extranjeros, a los estados de la Unión y, por supuesto, a las corporaciones y empresas privadas. El área que ocupó —y que fue consolidado sobre terrenos cenagosos en lo que después se llamaría Flushing Meadows, al norte de Queens— fue de 53 millones de pies cuadrados, casi 5 millones de m², más o menos la extensión del Peñón de Gibraltar⁶.

Antes de abordar cómo la Feria reflejó e impulsó la cultura pop a finales de los años treinta, quiero mencionar que el lema del primer año fue *Construyendo el mundo del mañana*, lema que no parecía nada oportuno mantener en el segundo, ya en pleno conflicto bélico en Europa, por lo que fue sustituido por otro menos ambicioso y optimista: *Por la Paz y la Libertad*⁷.

La Feria era una ciudad dentro de la ciudad, con su propio cuerpo de policía y bomberos, con más de 80 restaurantes que ofrecían en total 50.000 asientos... En todo caso, lo primero que veía el espectador era el Trylon, la pirámide triangular, y el Perisferio⁸, una enorme esfera futurista que albergaba Democracy, diorama que mostraba una utópica

5 Si en Londres 1851 el edificio emblemático había sido el Palacio de Cristal, de John Paxton, y en París 1889 la Torre de Gustave Eiffel, en la Feria de Nueva York no serían un símbolo sino dos, el Trylon (un obelisco de base triangular, color blanco y casi 190 m de altura) y el Perisferio (una esfera también blanca, de 70 m de diámetro).

6 Sobre la exposición, las dos mejores referencias son HELEN A. HARRISON, ed., *Dawn of a New Day. The New York World's Fair, 1939/40*, Nueva York: New York University Press, 1980 y ROBERT W. RYDELL y Laura BURD, eds., *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2010.

7 De hecho, en el segundo número extraordinario dedicado por DC Comics a la Feria, tema que centra esta ponencia, se incluía la siguiente declaración de intenciones buenista: «esperamos que este libro ayude quizás en alguna pequeña escala a fortalecer y promover la Paz y la Amistad entre las Naciones del Mundo».

8 Símbolos cuyas partes metálicas acabaron en la fundición, al poco de cerrar definitivamente la Feria, para fabricar material de guerra.



Fig. 1. Instalando Futurama en el Pabellón de General Motors

ciudad para 250.000 habitantes que vivirían en casas con jardín que la rodeaban perimetralmente⁹.

Los planos de conjunto de la Feria muestran con claridad que estaba dividida en dos grandes áreas: la de Exposiciones y la de Diversión, a su vez repartidas en seis zonas, Comida, Producción y Distribución, Sistemas de Comunicación y Negocio, Transporte, Intereses de la Comunidad y Gobierno. Es en esta última donde estaba el Hall de las Naciones, con los pabellones extranjeros (60 en la temporada 1939, sólo 17 en la de 1940, debido a la guerra), muchos de ellos rodeando lugares de referencia para los turistas, como la Laguna de las Naciones y la Plaza de la Paz.

Toda esta introducción es la ortodoxa, diríamos, de lo que fue un evento de tal magnitud. Pero junto a la frialdad de los datos se hacen necesarias otras miradas, más fieles de cómo fue percibida realmente la exposición por esos 45 millones de visitantes: un increíble espectáculo de masas¹⁰ que trascendió

el recinto físico para vivir otra realidad a través de la publicidad impresa, la inagotable variedad de sus productos de mercadotecnia y la publicación de centenares de anuncios, ilustraciones, caricaturas, tiras cómicas y cómics que se dedicaron a contar de otra manera cómo era ese «milagro».

Resulta evidente que una de las impresiones más habituales que se llevaron de vuelta a casa quienes vivieron esa muestra es que el mundo del futuro iba a estar dominado por las máquinas, que se ocuparían tanto del ámbito laboral como del doméstico y, cómo no, también del tiempo de ocio de la gente. Así, *Futurama* [Fig. 1] era el título de la exposición ofrecida en el pabellón de General Motors; en el pabellón de Westinghouse sorprendía la presencia de Elektro, el robot de más de dos metros de altura que interactuaba con el público [Fig. 2], así como la Cápsula del tiempo, donde se habían reunido textos de Albert Einstein y Thomas Mann, un ejemplar de *Life*, un reloj de Mickey Mouse o una cajetilla de cigarrillos Camel. Esa mezcla de lo más culto y lo más popular define a la perfección lo que también fueron los años treinta.

Multinacionales como Ford, Chrysler, Macy's, Underwood, Standard, IBM o Firestone tenían sus propios pabellones. La lista es muy extensa, pero todos dejaban bien claro que ese Mundo del Mañana sería un mundo de las grandes empresas y del consumismo desbordado. Incluso uno se podía subir en un cohete en cuyo interior había un simulador de viaje a Venus, un tema que mostraba su interpretación más onírica y carnal en el pabellón

9 Esta preocupación por el urbanismo del futuro tenía otro momento cumbre en el pabellón de General Motors, donde estaba la enorme maqueta de Futurama. Además, la Feria financió un documental titulado *The City* (1939), que era proyectado en la pabellón de RCA. Ese film contó con la fotografía de Ralph Steiner y Willard van Dyck y el guión fue adaptado por Lewis Mumford.

10 De hecho, el discurso inaugural, que pronunció Franklin D. Roosevelt el 29 de abril de 1939, fue una de las primeras retransmisiones por televisión de la historia, lo que de una idea muy clara de que la Feria quería apostar por el futuro y conquistar audiencias hasta entonces impensables.

daliniano no lejos de allí¹¹. Sus consecuencias fueron imprevisibles porque, como se podía leer en la popular revista *Time*, «dentro del tanque han lanzado a chicas vivas, desnudas hasta la cintura y que llevan pequeñas fajas de los años noventa y medias de red [...] en suma, El sueño de Venus debería ganar más conversos al surrealismo que una docena de exposiciones de alto nivel».

Precisamente ésta fue la otra gran conclusión de la feria. Inesperada, tal vez, pero tan real e irresistible como el culto a la máquina que acabamos de referir. Estamos hablando del triunfo del erotismo, sobre todo el provocado por los desnudos femeninos, pero también del culto al cuerpo y, por qué no, de su contrafigura: lo deforme, lo extravagante, incluso lo monstruoso¹². No es de extrañar que el periodista Brooks Atkinson afirmase que «al contemplar las maravillas del Mundo del Mañana es descorazonador saber que nuestras diversiones van a consistir en su mayor parte en animales deformes, caza-gangsters y peep-shows»¹³. Sí, fueron muchos los pabellones que mostraban atracciones de ese tipo. Por ejemplo, *Living Magazine Covers*, un espectáculo de ocho minutos de duración pensado por Jack Sheridan en el que chicas exuberantes que habían sido famosas en portadas de revista aparecían en topless y sujetaban marcos como si fueran la portada. Otra atracción era *Crystal Lassies* (Muchachitas de cristal). A la entrada recibía un maniquí desnudo sobre un pedestal; tras él, la frase: «Dentro ella es de verdad, 15 cent.». «Ella» era una bailarina que giraba sobre una estructura octogonal cuya superficie interior estaba totalmente cubierta de espejos. Dos espectadores podían estar a cada lado del octógono y «espíar» a través de un estrecho agujero prismático hecho en el espejo, de modo que el efecto era estar viendo a muchas sensuales bailarinas. En ocasiones el desnudo era integral. O, por supuesto, el Aquacade de Billy Rose, uno de los grandes éxitos de público, un espectáculo acuático que protagonizaron los medallistas olímpicos Johnny Weissmuller –ya consagrado por su serie de películas sobre el héroe literario de Edgar Rice Burroughs, Tarzán– y Eleanor Holm¹⁴.



Fig. 2. Elektro, el robot del Pabellón de Westinghouse

11 Al que, por ejemplo, la revista *Vogue* dedicó un artículo anónimo el 1 de junio de 1939, «Dalí's Surrealistic Dreamhouse at the World's Fair», págs. 56-57, o *The New Yorker* (5 de agosto de 1939) una caricatura a cuarto de página. Véase además el catálogo de la exposición *Salvador Dalí. Dream of Venus*, Barcelona: Fundació La Caixa y Figueras, Fundació Gala-Dalí, 1999.

12 Por todo esto no es raro, ni mucho menos, encontrar en la prensa americana de la época crónicas que definan la feria como «la mayor extravagancia nunca vista».

13 Brooks ATKINSON, «Going to the Fair», Nueva York, *The New York Times*, 14 de mayo de 1939.

14 En el otro extremo tampoco faltaron las atracciones como *Strange as it seems*, un zoológico humano basado en las tiras dibujadas por John Hix, que eran muy populares. O el llamado *Odditorium* de Rippley, una exposición de curiosidades y monstruos que sigue triunfando en algunas ciudades americanas. Esa mirada malsana hacia lo diferente ya había horrorizado/seducido al público en 1932, con la película *Freaks* (traducida en español como *La parada de los monstruos*), de Tod Browning.



Fig. 3. *Esquire*, Nueva York, mayo de 1939

Del mismo modo, son decenas las publicaciones de todo tipo que dedicaron viñetas cómicas a la feria. En su mayor parte se centraron en esos dos pilares que venimos comentando: el paraíso de la tecnología y el del erotismo (como vemos en las llamadas Biblias de Tijuana)¹⁵. Quiero mencionar que algunas revistas como *Esquire* o *The New Yorker* suministraron abundante imaginaria popular al respecto, manteniendo el fuego muy vivo. *Esquire* incluso vendió su propia guía para visitar la feria, en el número de mayo de 1939, donde publicó un plano de los pabellones que le interesaban, que no eran los de la zona de Gobierno sino la de Diversión, y ahí vemos de nuevo la obsesión por los desnudos femeninos y su efecto perturbador en los espectadores. En ese mismo número un dibujo a página completa muestra al elegante caballero maduro, icono de la revista, junto a un grupo de coristas que representan los diversos estados de la Unión, mientras recorren una cortina que les deja ver el Trylon, el Perisferio y otras zonas de la feria [Fig. 3].

Por su parte, *The New Yorker*, orientada hacia un público masculino, aprovechaba la ocasión para publicar diversas caricaturas protagonizadas por las nadadoras de Aquacade (núm. 29 de julio de 1939) o por la enorme cantidad de desnudos que había en las decenas de murales y esculturas que adornaban ese entorno.

Una tercera revista, *Ken*, añade una variación importante, al utilizar algunos de los motivos y pabellones más reconocibles de la Feria para concienciar respecto a la realidad que se vivía al otro lado del Atlántico, con la segunda guerra mundial a punto de estallar. Se titulaba «Construyendo el mundo del mañana por la Compañía Hitler y Mussolini» y es una clarísima advertencia hacia los peligros del fascismo en Occidente, un futuro en el que las esvásticas y las camisas negras se extenderían por todos los continentes [Fig. 4]. Algunas de esas imágenes fueron trágicamente premonitorias, como esa catedral de Notre Dame coronada por banderas nazis¹⁶. No es casual este giro inesperado si tenemos en cuenta que *Ken* fue fundado y dirigido por intelectuales de izquierda comprometidos con la paz: algunos de ellos habían sido testigos de la guerra civil, como Ernest Hemingway o Jay Allen, que llegó a ser jefe de redacción.

Esas revistas complementaban la traducción de lo que para ellas estaba suponiendo la Feria con la inserción de anuncios nacidos que aprovechaban la popularidad de sus principales iconos: para vender sus productos, sin importar cuáles fueran, esa publicidad –en su mayoría fotográfica pero a veces combinada con el diseño– no se cansaría de multiplicar las siluetas del Trylon, del Perisferio, claro, pero también las otras, las femeninas, en una tentación a mirar que debía incitar a la tentación a comprar. Cualquier cosa.

15 En este segundo caso, por supuesto que se levantó una gran polémica entre partidarios y detractores, en un tiempo que era el del llamado Código Hays en Hollywood, tema esencial pero al que no podemos dedicar más espacio ahora.

16 *Ken*, Nueva York, 8 de junio de 1939.

LO QUE LOS CÓMICS NOS CONTARON DEL MUNDO DEL MAÑANA

Uno de los mayores viveros de imaginiería destinada a la cultura popular sobre la Feria fueron los cómics¹⁷. Además, por supuesto, de un eficaz arma de propaganda sobre los ideales civilizatorios dominantes en ese tiempo y en ese lugar tan concretos. En este caso, con el término «propaganda» no quiero asumir los tintes negativos habituales sino que, por el contrario, me refiero a la transmisión intencionada de unas ciertas ideas afirmativas, a menudo saturadas de cegadora utopía. Esa combinación de imagen y texto, unida al formato de narración seriada a través de imágenes, así como la síntesis típica de las historias satisfacían –en tanto en cuanto lo reflejaban– el modo de ver y entender el mundo de amplios sectores de la población.

En consecuencia, su eficacia va mucho más allá de una simple cuestión de estilo artístico para ofrecerse como una experiencia globalizadora de primera magnitud¹⁸. Frente al estatismo e incompreensión que el público sentía hacia el «gran arte», los cómics se habían convertido en *lingua franca* de la contemporaneidad.

Y los cómics aprovecharon la increíble oportunidad de vivir la Feria Mundial de Nueva York, sobre todo algunos de sus escenarios *sci-fi*. Así, en las páginas de muchos de esos humildes productos de papel se fueron «colando» referencias a las atracciones de la Feria, a sus símbolos principales sobre todo –como veremos– pero también a esa atmósfera de aventura en un lugar sorprendente, donde el futuro parecía haberse hecho presente y cualquier cosa era posible.

Una de las editoriales que entonces lideraban el negocio, la celeberrima D.C. Comics, Detective Comics (antes llamada National Comics), dirigida por Harry Donenfeld y Jack Leibowitz, dedicó íntegramente dos volúmenes a la Feria, que son los que centran esta ponencia. Un primer aspecto a destacar es que en ambos casos se produjo una combinación entre historietas de cómics –sobre las que nos vamos a extender ahora mismo– e ilustraciones en sentido más tradicional, donde se iban comentando las grandes cifras de la Feria o algunas de las curiosidades científicas y culturales que mejor definían –en su importancia o en su exotismo– el gran acontecimiento.

El volumen de 1939 salió a la venta el mismo día de la inauguración, a 25 centavos, un precio que por desgracia resultó demasiado caro y llevó a rondar el fracaso económico. En

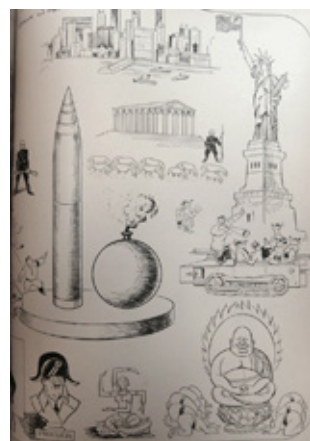


Fig. 4. Ken, Nueva York, 8 de junio de 1939

17 De la extensa bibliografía sobre teoría e historia del cómic quiero destacar el libro de David CARRIER, *The Aesthetics of Comic*, University Park: PA, 2000 y el de Steef Davidson, *The Penguin Book of Political Comics*, Nueva York: Penguin, 1982. Además, es muy interesante la web www.comicsresearch.org [última consulta: 17 de junio de 2016].

18 Es de apasionante lectura el libro de Fredrik STRÖMBERG, *Comic Art Propaganda*, Nueva York: Saint Martin's Griffin, 2010.

la portada aparece, entre otros personajes, un rubio Superman que ya se había convertido en el primer gran superhéroe popular. Inventado por los judíos Jerry Siegel y Joe Shuster en 1933, desde su presentación definitiva en 1938 (en la editorial Action Comics) su figura encarnó los valores urbanitas de la Gran Manzana y, en general, los del patriotismo estadounidense. Así, por ejemplo, en febrero de 1940 la revista *Look* publicó una historieta suya en la que detiene a Hitler y Stalin y los conduce para ser juzgados en la Sociedad de Naciones. Aún faltaban casi dos años para el ataque japonés a Pearl Harbor –y, como reacción, para la entrada de Estados Unidos en la guerra– pero ese cómic supuso el primer ejemplo claro de toma de conciencia ante la situación que se estaba viviendo en Europa¹⁹.

Ese número monográfico dedicado a la Feria se abre, de hecho, con una larga historieta –doce páginas– de Superman. Se titula, bastante poco imaginativamente, «Supermán en la Feria Mundial» y el «hombre de acero» ayuda a que se abra a tiempo un pabellón para niños, con una escultura moderna, se sube al Perisferio para buscar a Lois Lane, con quien entra en el pabellón del transporte marino, o ve el espectáculo de fuegos artificiales y el de los paracaidistas. En la última viñeta, y casi mirando a cámara en términos cinematográficos, dice: «Si la gente me hace caso, debe verlo todo por sí misma. Es algo que nadie puede permitirse perder». Esta interacción entre el personaje de cómic –en tanto en cuanto defensor de la moral y la ley– y el lector real fue empleada a menudo para animar a visitar el recinto y era un recurso que dese hacía décadas ponían en práctica el cine y la fotografía publicitaria.

Habría incluso un Día de Supermán en la Feria, con desfile incluido, el 3 de julio de 1940. Apenas diez días después de que Hitler pasara triunfal y desafiante por París, con la Torre Eiffel de telón de fondo. No caben muchas dudas de que lo que se había producido era una reacción, a manos de la cultura popular, frente a la amenaza real. Una especie de antídoto virtual.

Ambos dibujantes (Siegel y Shuster) también firmaron la otra historia más extensa de ese volumen, la de Slam Bradley, recién creado ese mismo 1939. En ese caso no tiene superpoderes pero lucha y derrota incansablemente a la mafia, guardando algo de tiempo –eso sí– para ver el Trylon y el Perisferio, Democracy, el pabellón de transporte marítimo y Aquacade. La moraleja de la viñeta final es clara y está muy en línea con la historieta de Superman: «Todos deberían verlo y beneficiarse de ello. Realmente lleva con orgullo Amanecer de un nuevo día».

Junto a ambos héroes, más o menos estereotipados, les acompaña en ese volumen una criatura de perfiles menos claros, Sandman, que fue diseñado por Larry Dean y que era definido al comienzo de cada entrega como «extraña figura de la noche, que lleva máscara y abrigo. Sus armas producen sueño». El argumento de ese capítulo se centra en advertir de los riesgos de la ciencia, porque es robado un cañón de rayos (leemos que es un «tributo mortal a la ciencia moderna») que puede destruir el mundo. En diversas viñetas se ataca con gas tóxico o con gas del sueño, al que es inmune él por la máscara que lleva. Éste es otro de los grandes asuntos iconográficos de ese periodo de entreguerras, porque la fas-

19 F. STRÖMBERG, *Comic Art Propaganda*, págs. 40-41 aporta datos tan sorprendentes como que la revista de las SS *Schwartzte Korps* publicó un artículo vejando a Siegel por su condición de judío, o que Superman también protagonizó algunas historias en la revista *Overseas Comics* en 1945, revista que era producida y distribuida por el Ejército americano para distracción de sus tropas en Europa.

cinación por la máscara es compartida, entre otros, tanto por la publicidad de productos estéticos para mujeres como por el surrealismo europeo, que a su vez se había apropiado con actitud fetichista de uno de los objetos más populares, por terribles, de la primera guerra mundial.

Otros personajes de ese volumen introducen con más rotundidad los elementos de la promoción de la Feria a través de su *memorabilia*. Chuck Warren, dibujado por Tom Hickey, une su condición de deportista con un fuerte sentido de la justicia. Como premio por ganar una carrera recibe abundante *merchandising* de la Feria y una semana para poder verla. Algo parecido le sucede a la niña Ginger Snap, dibujada por Bob Kane sólo pocos meses antes de que crease su personaje más legendario, Batman. O con el vaquero paleta Hanko, que acude a la Feria y es recibido en persona por Grover Whalen, el presidente de la Feria.

Especialmente interesante es la historieta de Geig Flessel, que tituló «Un día en la Feria Mundial con Jim y Jane», porque aparece como la más realista y descriptiva de todo ese libro. Y lo es porque actúa a modo de guía por la exposición. Así, se empieza insistiendo en el valor simbólico del Trylon y el Perisferio, entrando luego a ver Democracy, los pabellones nacionales de Egipto, Ecuador y Siam; las imponentes proas del pabellón de transporte marítimo, el simulador de viajes planetarios, la exposición Chrysler (donde se aprovecha para exaltar el capitalismo y la cadena de montaje «así se hacen los coches. Cada hombre tiene su propia tarea que desempeñar»), pero también penetran en un ojo gigantesco en el que podían entrar para ver cómo el cerebro forma las imágenes²⁰. El tono optimista general –y claramente manipulador– de la historieta puede ser resumido en la frase que los dos jóvenes protagonistas concluyen: «seguro que la vida será cada vez más fácil».

1940, EL PRINCIPIO DEL FIN

En el segundo monográfico, publicado en 1940, ya existen enormes diferencias. Incluso en la portada: en vez de una colección de personajes variados enmarcados en círculos sólo aparecen Superman, Batman²¹ y Robin, de cuerpo entero y ocupando toda la hija. Era la primera vez que se les veía juntos.

Debemos empezar diciendo que en ese volumen la Feria pierde relevancia respecto a las historias tratadas. A veces la acción empieza allí pero nada más. Al final de la historieta de Batman y Robin dicen: «Si alguno de vosotros no ha visto aún la Feria se pierde algo importante. Tienen tantas emociones como una de nuestras aventuras [...] él no bromea. Si queréis ver algo que no sólo os educará sino que os emocionará, por supuesto ved la Fe-

20 La presencia del ojo de tamaño desmesurado obedecía al impacto ante la llegada del surrealismo europeo a Estados Unidos, en especial al arte de Salvador Dalí. La secuencia de la pesadilla en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), que diseñó el artista catalán, o su proyecto junto a Walt Disney para el film onírico *Destino* (1945, recuperada y remasterizada en 2003) son sólo un par de ejemplos, pero las viñetas de las revistas americanas abundan en esa singular iconografía.

21 Batman apareció por primera vez en mayo de 1939 (núm. 27 de DC Comics) y se hizo tan popular que hasta 1943 fue una tira diaria en diversos medios de la prensa americana, aunque a partir de entonces volvió al formato de historietas de cómic.



Fig. 5. Postales de la Feria Mundial

ria Mundial»²² pero, como dice Roy Thomas, guionista de DC Comics desde 1965, «ni siquiera ellos habían pasado mucho tiempo allí en esa historieta»²³. Seguramente como forma de contrarrestarlo, se vuelve a publicar íntegramente la historia de Jim y Jane, ya antes comentada y que entendemos que seguía funcionando como guía oficiosa de la Feria.

Red, White and Blue es, como se puede suponer, un héroe recién nacido por el creciente patriotismo ante el comienzo de la segunda guerra mundial. Cómic masculino al 100% –de hecho, la única atracción de la feria que aparece es el Aquacade–, con exaltación del entrenamiento, la disciplina militar y la camaradería, actuaba como ejemplo moralizante para toda la sociedad.

En ese mismo número aparecen personajes muy bizarros, pero sin embargo perfectamente identificables con los intereses y obsesiones de la época, como Johnny Thunderbolt, que es básicamente una dinamo humana y que usa la electricidad como arma; One-Hour Man, que durante sesenta minutos tiene poderes sobrehumanos. Esa obsesión del tiempo es la mis-

ma que había hecho enloquecer a los neoyorquinos cuando vieron el cuadro de Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931), que ingresó en la colección del Museo de Arte Moderno en apenas un par de años. Peor, sin duda el superhéroe más afín al surrealismo –mejor dicho, a los mitos y tópicos erigidos en torno a dicho movimiento– fue Zatará el mago, un protagonista inventado hacía poco, en 1938. Ya había salido en el núm. 1, pero en este asume mayor protagonismo. En su argumento, en el Aquacade un nadador flota al parecer asesinado pero es en realidad un maniquí. Zatará abre su propio pabellón –como Dalí–, hace hablar a la estatua de George Washington, cambia a voluntad el tamaño de los objetos y las personas, que viajan ¿o sólo han sido hipnotizados y han confundido lo real con lo soñado? en un cohete a Marte.

Por último, pero muy interesante también para los asuntos de transferencia entre diversas plataformas de cultura visual, en el capítulo del vaquero paleta Hanco se produce el choque con la «alta cultura». Visita una exposición de arte contemporáneo y se repiten las habituales burlas sobre el arte no figurativo y lo absurdo que lo encontraba la gente «normal», que en este caso significaba los no iniciados en esos lenguajes de vanguardia. Pregunta indignado: «¿Quién ha manchado ese cuadro?» y una parodia de crítico de arte moderno le contesta totalmente serio: «–Es la famosa pintura de Leonardo Micalé sobre el Alma de una ostra».

22 También en la historieta de Superman, éste acaba con la frase «La Feria es mejor que nunca este año».

23 Otros héroes, como Sandman o Slam Bradley, de los que ya hemos hablado, tampoco están apenas en el recinto. Véase Roy THOMAS, «Prefacio», *The DC Comics Rarities Archives*, Nueva York, vol. 1, 2004, s.p.

A MODO DE BALANCE

La Feria Mundial de Nueva York se convirtió en el producto más acabado de la enorme complejidad social y cultural que define los años treinta [Fig. 5]. Todo estuvo allí, y a menudo de forma entreverada o confusa: los discursos de propaganda nacional de Estados Unidos y el resto de naciones invitadas; las propuestas de cómo pensaban que iba a ser la civilización del futuro; el nuevo posicionamiento que debía adoptar el ser humano en un mundo cada vez más mecanizado y robotizado; el dominio abrumador de las multinacionales dedicadas a producir objetos de consumo masivo; la importancia del entretenimiento, del tiempo de ocio, para esa sociedad cada vez más urbanita; la pulsión erótica, que a su vez era alimentada por el cine o la fotografía; la llegada de los contenidos oníricos y del psicoanálisis, encarnada en el surrealismo figurativo que lideraba Salvador Dalí pero también Pierre Roy o René Magritte. En paralelo, fue el mejor foro para denunciar los aspectos más siniestros de esos tiempos modernos: la violencia de las mafias, el peligro a ser víctima de los delincuentes, la ciencia con fines bélicos y la amenaza que se cernía sobre la Humanidad y que ya era real. Ese Mundo del Mañana –hoy lo sabemos de sobra– iba a ser todo esto que nos adelantaba la cultura popular a través de sus medios gráficos, en este caso del cómic.

SI PANOFSKY HUBIESE TENIDO UN DRON: MIRADA, VIGILANCIA Y LOS NUEVOS PARADIGMAS DE LA VISUALIDAD

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ
Universitat de València

RESUMEN

Las imágenes proporcionadas por un dron configuran un nuevo régimen escópico en el que el mundo deja de ser percibido a partir de un observador fijo en una posición estática. La vista de dron supone la eliminación de la visión en perspectiva lineal y nos invita a pensar en un nuevo tipo de espectador, en caída libre, que se asocia con la posmodernidad. La nueva forma de ver que implica un dron configura la mirada en el terreno de la vigilancia y la muerte.

PALABRAS CLAVE

Mirada, perspectiva, dron, vigilancia, muerte.

ABSTRACT

Images obtained by drones provides us with a new scopic regime that ends with the linear perspective paradigm and the idea of a fixed and static observer. Drone images propose a new paradigm for the observer based on the idea of free fall that is also related with postmodern paradigms. Moreover, drone scopic regime shapes a gaze in the sphere of surveillance and death.

KEYWORDS

Gaze, perspective, drone, surveillance, death.

LOS DRONES Y EL RÉGIMEN ESCÓPICO DE LA POSMODERNIDAD

Un dron es un aparato metálico, de pequeñas dimensiones por lo general, equipado con alta tecnología que le permite volar sin necesidad de una tripulación. Los drones también se conocen con las siglas VANT, que significan «vehículo aéreo no tripulado», y pueden cumplir una serie de funciones muy variadas que están incrementándose conforme su desarrollo se va perfeccionando: desde comerciales a vigilancia, pasando por la inspección, la fotografía, el vídeo o el acceso a lugares remotos en los que desempeñar trabajos peligrosos. Sin embargo, el dron, como bien señala Luján, es una máquina todavía por desentrañar que fascina y aterroriza por partes iguales. A nivel popular es visto como un *gadget* de última generación vinculado con el entretenimiento y la fotografía pero es conveniente penetrar en esa visión superficial del mismo para comprenderlo en tanto que objeto de control, dominio y vigilancia².

Los drones, además, han proporcionado un nuevo régimen escópico. La visión del dron y el tipo de imagen que proporciona, basada en la verticalidad³, reconfigura nuestro papel como espectadores y genera nuevas formas de ver y construir la visión. Con el dron, la mirada se construye con los códigos que proporciona el punto de vista aéreo y los espectadores se moldean en función de una mirada cenital cargada de implicaciones de dominio y control. La perspectiva clásica, aquella que preocupase a Erwin Panofsky como forma simbólica⁴, es desplazada por una perspectiva en suspensión que provoca interrogantes acerca de cómo hoy en día construimos e interpretamos la mirada. Si Panofsky hubiese tenido un dron, no sabemos qué habría escrito sobre la idea de la perspectiva pero estamos seguros que se hubiese interesado por el modo en que el espacio se construye con estos aparatos de visión vertical. Desde luego, es una situación imposible de darse pues el maestro de Princeton nunca pilotará un dron ni tomará fotografías aéreas con uno de ellos a no ser que acudamos a las puertas de un ministerio preocupado por el pasado de reciente éxito televisivo. Pero, cuanto menos, usémoslo como telón de fondo sobre el que entender el régimen escópico de la posmodernidad.

-
- 1 Se trata de un guiño a la frase de Aby Warburg que se encuentra en su conocida conferencia sobre el ritual de la serpiente: «como un viejo libro señala, Atenas y Oraibi son parientes». En este caso, Bagdad ocupa el lugar de las tierras de los indios Hopi que el estudioso alemán visitase en 1895 y 1896 pues, como se refleja en el siguiente texto, la pervivencia del pensamiento mágico la podemos encontrar en el contexto bélico de la actual zona iraquí.
 - 2 Enric LUJÁN, *Drones. Sombras de la guerra contra el terror*, Barcelona: Virus, 2015.
 - 3 Puede verse un repertorio de imágenes obtenidas por dron en www.dronestagram.com (consultado el 15 de junio de 2016).
 - 4 El excelente trabajo de Panofsky sobre la construcción ilusoria del espacio fue escrito en 1929 y no ha dejado de reimprimirse y ser revisado por los historiadores. Se trata de un texto clásico de nuestra disciplina que ha moldeado la manera de entender el renacimiento de una gran cantidad de historiadores. Erwin PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 2008.

El punto de vista del dron propone un modo de ver el mundo que desplaza el paradigma de la perspectiva artificial. En ambos casos, la imagen resultante, la que se obtiene sobre la superficie del lienzo aplicando las reglas matemáticas de la perspectiva o con la cámara fotográfica incorporada al dron, se relaciona con los paradigmas epistemológicos propios de cada momento. La perspectiva artificial no es un modo natural de ver sino el reflejo de un modo de comprender el mundo y de construir al sujeto moderno. Del mismo modo, la vista de dron, es simétrica al proyecto epistemológico posmoderno y a la condición de inestabilidad o contingencia que imprime a todo juicio emitido sobre el mundo.

PERSPECTIVA, MIRADA, DRONES

Antes de profundizar en el papel de los drones y la construcción de la mirada en nuestra contemporaneidad, conviene precisar el papel de la perspectiva matemática en la historia de las representaciones. La invención de la perspectiva artificial se ha atribuido, tradicionalmente, a Filippo Brunelleschi. Según narra Antonio Maretta, su primer biógrafo, ideó un procedimiento basado en un sistema de espejos que le permitía reproducir con un alto grado de veracidad óptica sendas vistas del baptisterio y el *Palazzo della Signoria* de Florencia. Sin embargo, los pintores italianos del *trecento* ya habían desarrollado una amplia variedad de recursos para sugerir el espacio de manera convincente⁵, de manera que la paternidad del invento puede ser cuestionada. Junto a Brunelleschi, la figura de Leon Battista Alberti es fundamental para comprender el desarrollo de la perspectiva pues a él se le debe el primer tratado, *De pictura*, en el que se sistematiza este sistema⁶.

El estudio de Panofsky puso el acento en cómo la perspectiva es un sistema que permite la construcción ilusoria del espacio, al que calificó como forma simbólica (aunque nunca puede serlo si revisamos con detalle el pensamiento de Cassirer⁷), desentrañando las estrategias empleadas por los artistas para conseguir la veracidad en la representación espacial. Para Panofsky, la perspectiva es una cuestión que atañe al espacio. Por el contrario, Hans Belting ha estudiado las implicaciones que la representación de la perspectiva artificial tiene para hacer una historia de la mirada y bajo qué condiciones la imagen en perspectiva se implantó en la cultura occidental. Belting hace del estudio de la perspectiva una cuestión que atañe a la mirada y no tanto al espacio. Para este autor, la perspectiva convierte la mirada en imagen, de manera que construye un espacio que sólo se crea *en* y *para* la mirada. La imagen en perspectiva nos sugiere para ver como si fuese real algo que sólo podemos ver en una imagen. Con la perspectiva, la mirada se convierte en imagen. La perspectiva artificial confunde la mirada con la realidad pues construye por medios matemáticos la ilusión de una vista casi natural. Dicho de otro modo, la realidad

5 Martin KEMP, *La ciencia del arte. La óptica en el arte de Brunelleschi a Seurat*, Madrid: Akal, 2000, págs. 17-61; E. PANOFSKY, *La perspectiva*, págs. 29-48.

6 M. KEMP, *La ciencia*, págs. 29-34.

7 Emmanuel ALLOA, «Could perspective ever be a symbolic form?», *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2:1 (2015), págs. 51-72.

se confunde con una ventana abierta al mundo⁸. Por perspectiva hemos de entender un código geométrico estricto que estructura la visión de la realidad de una forma racional y proporcionada tal como su fuera percibido por el ojo. La *perspectiva naturalis* alude a la visión humana, mientras que la *perspectiva artificialis* se refiere al sistema matemático que reduplica sobre el lienzo la visión humana. Lo que se produce con la *perspectiva artificialis* es la fusión y confusión de la mirada con la representación y tan sólo se diferencian por el espacio en el que la imagen se imprime: o bien el ojo o bien el lienzo. El humanismo renacentista asoció visión retiniana y percepción humana, tratando de hacer pasar por natural un modo de ver y de representar la realidad que, en el fondo, no tiene nada de real pero que acabo por configurar lo que se ha denominado el régimen escópico de la modernidad. La perspectiva artificial no es una reduplicación sobre el lienzo de la visión retiniana sino que es una construcción de la realidad en base a unos elementos. La perspectiva artificial nunca puede equipararse a la visión retiniana ya que se basa en una visión monocular, fija y estática, mientras que la visión humana es bifocal y en movimiento. Del mismo modo, la perspectiva genera una imagen bidimensional mientras que la visión humana es tridimensional.

Para Belting, un componente fundamental para la construcción perspectiva del espacio es el concepto de horizonte, un elemento que sólo existe en función del ojo del espectador y, por lo tanto, de su mirada. Para construir una imagen en perspectiva, se necesita un horizonte que actúe como límite de la mirada. Entre el ojo del espectador y el horizonte, se dispone la pirámide visual. El horizonte, que sólo existe en función de un espectador inmóvil que trata de reproducir su mirada sobre un lienzo, es el límite de la mirada y el límite del espacio y no es casualidad que su descubrimiento (si es que el horizonte se puede descubrir) coincida con las investigaciones en perspectiva y representación⁹.

Jonathan Crary ha estudiado cómo el modelo de visión renacentista basado en la perspectiva artificial sería desplazado a principios del siglo XIX por nuevos modos de ver. El trabajo de Crary se centra en explicar los cambios que se producen en las tradiciones escópicas hacia comienzos del siglo XIX con la invención de la fotografía. Frente al discurso tradicional que ponía el acento en el cambio tecnológico como explicación de los cambios en los sistemas de representación, Crary privilegia las fuerzas y reglas que componen el campo en el que la visión acontece. Así, huyendo de un relato determinista y tecnológico, Crary privilegia el papel del espectador para analizar los cambios en los sistemas y estrategias de representación que tuvieron lugar hacia 1820-1830. Si cambia la representación es porque cambia el espectador y, con ello, el paradigma epistemológico de la modernidad¹⁰.

La visión del dron y el tipo de imagen que nos brinda, basada en la verticalidad, reconfigura nuestro papel como espectadores y abre un nuevo capítulo en la historia de la perspectiva. Los drones, los satélites, *Google Maps* u otro tipo de imagen vertical, generan nuevos regímenes escópicos y nuevas formas de ver y construir la visión. El punto de vista que se ha llamado el ojo de Dios, la manera de ver el mundo de un dron o un satélite, supone la pérdida del paradigma panofskyano de la perspectiva lineal que fue el modelo

8 Hans BELTING, *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Akal, 2012.

9 H. BELTING, *Florecia*, págs. 199-210.

10 Jonathan CRARY, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia: Cendeac, 2008.

clásico de visión y sirvió para definir el estatus del observador desde el siglo XVI hasta el XIX ya que proporcionaba un modelo objetivo y supuestamente fisiológico. Las imágenes proporcionadas por un dron o un satélite configuran un nuevo régimen visual en el que el mundo deja de ser percibido a partir de un observador fijo en una posición estable. La vista de dron supone la eliminación de la línea del horizonte, elemento clave para configurar la visión en perspectiva lineal. Con esa pérdida, se diluye el referente espacio-temporal, la dependencia del ojo del espectador, la escala humana y el efecto de realidad que la perspectiva proyecta. Si la perspectiva matemática denotaba una idea del mundo como algo estable, eterno e inmutable, la vista de dron desplaza lo estático a favor de lo inestable y proporciona una imagen abstracta, borrosa y confusa que ya no tiene en cuenta un espectador en relación al cual se forma la imagen. Como ha señalado Hito Steyerl, el momento actual se caracterizaría, de acuerdo con algunos pensadores, por una condición caracterizada por la falta de fundamentos. La posmodernidad, al poner fin al proyecto de la modernidad con sus pretensiones de orden y objetividad impuestos por el concurso de la razón, nos habría enseñado un mundo en el que ya no podemos presumir de contar con una base estable sobre la que fundamentar juicios seguros sino que, en el mejor de los casos, podemos emitir juicios contingentes y parciales¹¹. Para Steyerl, la consecuencia de todo esto es que nuestra situación puede compararse a la de estar en una caída libre o flotando, un posición que recuerda el punto de vista del dron y a la perspectiva vertical de las vistas aéreas. En los últimos años, junto al desarrollo de los drones, otro desarrollo tecnológico ha incrementado el número, la importancia y el acceso a una serie de herramientas que nos permiten obtener o contemplar vistas aéreas, como *Google Maps* o vistas por satélite, todos ellos elementos que han contribuido a que cada vez estemos más acostumbrados a lo que se ha llamado «el ojo de Dios» o «el punto de vista de Dios», una mirada elevada basada en la perspectiva vertical¹². Estas tecnologías han contribuido a generar nuevos regímenes escópicos que han desplazado al paradigma de la perspectiva matemática. El paradigma del espectador inmóvil que se encuentra en la idea de la ventana de Alberti, la cámara oscura, la fotografía o el cine deja paso a un espectador en caída libre, móvil, flotante, como si fuera Ícaro o Faetón, que ha perdido toda referencia para dar sentido el mundo¹³.

11 Hito STEYERL, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, págs. 15-16. Esa falta de fundamentos se relaciona con la pérdida de la verdad de los grandes relatos y la apertura a los puntos de vista alternativos que son propios de la condición posmoderna. Véase Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1982. También se ha señalado que la visión borrosa es la metáfora que define la imagen que se obtiene desde un dron, una imagen imprecisa y desdibujada: <http://www.frieze.com/article/blurred-visions> (Consultado el 15 de junio de 2016).

12 Son cada vez más numerosas las imágenes obtenidas desde un punto de vista vertical pero, sin embargo, no hay apenas reflexiones sobre el por qué de ese punto de vista alternativo: <http://www.frieze.com/article/eye-sky> (consultado el 15 de junio de 2016).

13 Para la perspectiva y el sujeto inmóvil, véase Lev MANOVICH, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona: Paidós, 2005, págs. 155-164. Esa pérdida de la posición estable ya fue anunciada por Pascal en sus pensamiento, cuando expresaba que «las pinturas a las que nos acercamos o alejamos demasiado pierden su efecto. La posición correcta está sólo en un punto. En todas las demás posiciones se está demasiado lejos, demasiado cerca, demasiado alto o demasiado bajo. En la pintura, la perspectiva nos indica el punto exacto. ¿Pero quien acepta algo así en la verdad y en la moral?». La cita está tomada de H. BELTING, *Floresncia*, pág. 1.

DRONES, GUERRA, VISUALIDAD: WARBURG Y LA VIDA DE LOS SÍMBOLOS

La guerra contemporánea es un espacio en el que los drones desempeñan un papel fundamental y, al mismo tiempo, configuran la mirada del observador contemporáneo. Conviene recordar que la actual guerra contra el terrorismo que está llevando a cabo el gobierno de la administración Obama se caracteriza por el cada vez mayor uso de drones y aviones no tripulados para llevar a cabo misiones. En 2001, el ejército de los Estados Unidos contaba con 50 drones. En 2009, el número había ascendido a 6800 y el presupuesto para este tipo de aparatos había ascendido a 20 billones de dólares, transformando la industria militar en un entramado bélico, medial y cada vez más próximo al espectáculo del entretenimiento¹⁴.

La nueva forma de ver que implica un dron o un satélite nos sitúa como espectadores en el terreno de la vigilancia y el voyerismo. Vemos sin ser vistos y lo hacemos con una tecnología a la que podemos tener acceso desde muchos kilómetros de distancia. Como espectadores, la vista de dron nos disfraza de vigilantes que ejercen un control sobre el territorio que es objeto de la visión. Y además, al ser un tipo de imagen asociada con los bombardeos y la guerra, nuestra mirada se convierte en un arma. La sociedad de la información se convierte en la sociedad del control y nuestra cultura visual se perfila como una cultura de vigilancia¹⁵.

El lenguaje utilizado para bautizar los drones del ejército de los Estados Unidos refuerzan la identificación entre vigilancia, mirada, muerte y poder. De manera genérica, el punto de vista del dron ha sido equiparado al ojo de Dios pues se trata de una mirada que es omnipotente y vertical. Sin embargo, hablar de un ojo divino supone emplear una retórica teológica y metafísica que aleja de la realidad social a este tipo de objetos y los sitúa en un plano mítico. La misma retórica la encontramos en el dron del ejército de los Estados Unidos llamado *Gorgon Star*¹⁶ y al sistema de captación de imágenes que lleva a bordo, *Argus-Is*¹⁷, nombres que remiten a personajes de la mitología clásica, la temible Medusa y el pastor Argos, conocidos por el protagonismo que los ojos y la mirada tienen en ambos

14 Keith FELDMAN, «Empire's verticality: the Af/Pak frontier, visual culture and racialization from above», *Comparative American Studies*, 9/4 (2011), págs. 325-341.

15 Hito STEYERL, *Los condenados*, págs. 15-32. Por su forma y características, las imágenes obtenidas con un dron se vinculan con la fotografía aérea propia de los bombardeos en tiempos de guerra. La fotografía aérea es un género que surge y se desarrolla a partir de la Primera Guerra Mundial y nos proporciona un punto de vista único y novedoso: vemos las cosas como nunca las podemos ver aunque se trate de imágenes abstractas y lejanas en las que a veces nos cuesta reconocer lo representado. Sobre este punto, Caren KAPLAN, «A rare and chilling view: aerial photography as biopower in the visual culture of 9/11», *Reconstruction*, 11/2 (2011): http://reconstruction.eserver.org/Issues/112/Kaplan_Caren.shtml (consultado el 29 de octubre de 2015); Davide DERIU «Picturing ruinscapes: the aerial photography as image of historical trauma», en F. Guerin y R. Hallas, eds., *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, London: Wallflower Press, 2007, págs. 189-203.

16 <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/01/01/AR2011010102690.html> (consultado el 20 de mayo de 2016).

17 <https://www.flightglobal.com/news/articles/sierra-nevada-fields-argus-is-upgrade-to-gorgon-star-400978/> (consultado el 20 de mayo de 2016).

relatos. En este caso, la retórica mitológica de estas armas las dota de autonomía y los convierte en fetiches maquínicos y metafísicos impregnados de una omnipotencia irreal¹⁸.

Argos y Medusa son dos personajes que ya habían formado parte, muchos años antes, de la tradición de la perspectiva matemática y las investigaciones sobre óptica. Resulta revelador encontrar a ambos personajes mitológicos en la portada de *Opticorum libri sex* de François d'Aguilon (Amberes, 1613), un frontispicio ideado por Rubens en el que hace una serie de referencias a la visión: el águila, al cetro con ojos o los instrumentos de la perspectiva se acompañan de las figuras mitológicas de Mercurio con la cabeza de Argos y Medusa que, a modo de atlantes, forman parte de la composición¹⁹. En el caso del primero, es una alegoría de la visión pues según cuenta Ovidio, Zeus encargó a Mercurio que decapitase al pastor Argos Panoptes, un gigante de cien ojos que estaba al servicio de Hera. Para recordar su muerte, Hera hizo que los ojos de Argos pasasen a adornar las colas de los pavos reales²⁰. Por lo tanto es un personaje relacionado con la vigilancia. La historia de Medusa es más conocida y se refiere a una de las tres gorgonas que tenía que el poder de convertir en piedra a todo aquel que le mirase a los ojos²¹. En este caso, la mirada de Medusa se relaciona con la muerte.

Ambos drones basan su poder en su capacidad para obtener imágenes de gran resolución que permiten vigilar al enemigo, como haría Argos, o matarlo, como haría Medusa. En el caso de *Argus-Is*, cuenta con una cámara con una capacidad de resolución de 1,8 gigapíxeles y es capaz de detectar e identificar a un terrorista desde 20000 pies de altura²². Por su parte, *Gorgon Stare*, tiene la capacidad de escanear una ciudad entera y de mantenerse en vuelo vigilante durante varias horas lo que permite a los pilotos que lo operan identificar con gran precisión a posibles combatientes. De esta manera, ser visto por este dron equivale a ser petrificado por el nuevo ojo tecnológico de la mítica Medusa²³.

La mirada de esta Medusa tecnológica mata y petrifica a su objetivo, una idea que ha servido en el campo de la teoría de la fotografía para comprender el sentido del acto fotográfico. Philippe Dubois recurre al mito de Medusa para explicar el origen de la fotografía y el modo en que una fotografía captura y congela para la eternidad un instante del devenir. Los ojos de la Medusa son como dos cámaras fotográficas que petrifican y congelan sobre el negativo un momento contingente²⁴. La afinidad entre fotografía y muerte también fue desarrollada por Roland Barthes en su conocido texto *La cámara lúcida*. Para Barthes, en la fotografía «devenimos objetos», de manera que al convertirnos en fotografía queda-

18 E. LUJÁN, *Drones*, pág. 45.

19 M. KEMP, *La ciencia*, págs. 112-113.

20 OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 2004, pág. 228.

21 OVIDIO, *Metamorfosis*, págs. 347-348.

22 <http://www.extremetech.com/extreme/146909-darpa-shows-off-1-8-gigapixel-surveillance-drone-can-spot-a-terrorist-from-20000-feet> (consultado el 15 de junio de 2016).

23 <http://www.forbes.com/sites/lorenthompson/2015/04/10/air-forces-secret-gorgon-stare-program-leaves-terrorists-nowhere-to-hide/#7beaa2ac5271> (consultado el 25 de junio de 2016).

24 Philippe DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986, págs. 133-140.

mos embalsamados en el tiempo y experimentamos una «microexperiencia de muerte»²⁵. La analogía entre fotografía y Medusa se redimensiona en el contexto de los drones pues ya no es una petrificación metafórica de la realidad sino que la muerte puede ser, además, real. La violencia impregna la mirada. En este contexto, el dron y el paradigma de la visibilidad que inaugura son, como señaló Sontag, máquinas que cifran las fantasías masculinas de la violencia: «la cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. (...) Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo. (...) Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción»²⁶. Mirar y vigilar desde el cielo es también una forma de combatir.

Resultan proféticas las palabras que el escritor Màrius Gifreda recogió en la revista *Mirador* en el año 1930 al relacionar la fotografía con los dioses mitológicos. Con fina ironía, Gifreda auguraba que «llegará un día en que el objetivo Zeiss superará al ojo de Zeus que lo ve todo, pero desde demasiado arriba»²⁷. Ese día parece que ya ha llegado y nuestras cámaras voladoras no tripuladas han ocupado el lugar de los dioses y se han imbuido de su poder como si fuera de una de esos *Nachleben der antike* que tanto interesaron a Aby Warburg. Argos y Medusa sobreviven en los escenarios de la guerra contra el terrorismo y son una clara expresión de la supervivencia de la Antigüedad. Pero, ¿qué sentido tiene bautizar a estos aparatos con nombres de antiguos dioses? Salvatore Settis ha analizado cómo la supervivencia de la Antigüedad se advierte, hoy en día, y entre otros aspectos, en el horizonte cultural de la globalización y ha señalado cómo la preferencia por el citacionismo posmoderno ha descompuesto la antigüedad clásica en fragmentos descontextualizados que pueden consumirse con la facilidad de un *fast food* en cualquier lugar y momento²⁸. Sin embargo, quedarnos en esta impresión supondría dar una visión simplista de esa supervivencia de la tradición clásica en nuestra contemporaneidad que nos alejaría de la comprensión de las implicaciones que tiene evocar a las miradas de Argos y Medusa en un contexto tecnológico y bélico como el actual.

El recurso a la tradición clásica es habitual, entre otros motivos, porque conforma el sustrato común de la civilización occidental aunque en este caso es un uso de la mitología clásica por parte de los Estados Unidos, país que geográfica y cronológicamente no participaría de la construcción de ese sustrato común pero que, culturalmente, ha bebido de la tradición clásica, especialmente la democrática, para construir su identidad, un hecho

25 Roland BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1989, pág. 42.

26 Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Alfaguara: 2007, pág. 30. Luján ha señalado la posible relación existente entre el uso de drones y la masculinidad, apuntando que el ascenso del fetiche maquínico es una causa de la crisis de la masculinidad en el mundo contemporáneo, una idea que enlaza con la opinión de Sontag acerca de las cámaras de fotografiar, las armas y la violencia masculina. Sontag apunta que «la cámara como falo es a lo sumo una variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de cargar y apuntar una cámara, de apretar el disparador». Véase S. SONTAG, *Nota*, pág. 29 y E. LUJÁN, *Drones*, pág. 58.

27 Joan FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011, pág. 25.

28 Salvatore SETTIS, *El futuro de lo clásico*, Madrid: Abada, 2004, pág. 12.

que nos habla de la vitalidad que tiene el pasado para moldear las culturas contemporáneas. Todo ello orienta nuestra problemática hacia la comprensión de la reutilización de la mitología pagana clásica en el contexto de la guerra contra el terrorismo que se puso en marcha tras los atentados del 11 de septiembre y que desembocó en la invasiones de Afganistán e Irak. El recurso a Argos y Medusa como nombres para drones que vigilan e inspeccionan los territorios de la vieja Persia no hace sino reactualizar la constante oposición que se ha establecido a lo largo de la historia entre oriente y occidente, entre los bárbaros y la civilización. Esta dualidad, además, simplifica la imagen de ambas posturas ya que nos muestra una visión de ambas civilizaciones ancladas en el pasado, vacías de contenido, banalizadas y reducidas a tópicos que se repiten con un rítmico proceder²⁹.

Como hemos señalado anteriormente, la retórica mitológica dota a estos aparatos de autonomía y los convierte en fetiches maquínicos y metafísicos que alejan nuestra responsabilidad en su manejo. El recurso mitológico en el contexto de la guerra contra el terrorismo no se limita al mundo clásico sino que el mito de la conquista del oeste ha estado presente en la guerra impulsada por la administración Bush tras los atentados del 11 de septiembre. La campaña llevada a cabo en el año 2011 para apresar a Osama Bin Laden se impregnó del sabor de los *westerns* pues el nombre clave con el que se conocía al terrorista era el de Jerónimo, uno de los jefes indios que más resistencia opuso y que más difícil fue de encontrar y apresar (los paralelismos con la situación de Bin Laden son evidentes)³⁰. La muerte de Jerónimo-Bin Laden parece que naturaliza la discutible actuación de los marines en Abotabad pues los equipara a los vaqueros que impunemente liquidan indios a golpe de *colt* en multitud de películas sobre el salvaje oeste. Lo que nos interesa resaltar en este punto es la retórica de la frontera que se emplea en la guerra contra el terror y que entronca con el mito de la frontera del salvaje oeste. George Bush, en octubre de 2001 y en plena campaña de legitimación de la invasión de Afganistán, argumentaba que los Estados Unidos estaban tristes pero enrabiados para vengar la afrenta infringida por los terroristas. Se encontraban preparados y calmados pero que tarde o temprano, tendrían que cortar cabelleras: «*we're steady, clear-eyed and patient, but pretty soon we'll have to start displaying scalps*»³¹. La retórica de la frontera adquiriría unos límites imprecisos ya que se trasladaba al lejano oriente, entre Afganistán y Pakistán, esgrimiendo el problema de

29 Mitología y guerra contemporánea ya habían sido asociados memorablemente en la célebre escena de los helicópteros de la película *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola que arrasan un poblado de Vietnam mientras suena *La cabalgata de las Valquirias* de Wagner. Se trata de una referencia a la mitología nórdica ya que las Valquirias son las encargadas de recoger las almas de los soldados muertos en combate. En este caso, las Valquirias vuelan en los helicópteros y, por lo tanto, su función se ha transfigurado por la de matar. La épica heroica que Wagner reflejó en la pieza musical queda diluida por el uso que Coppola le da en el contexto de la guerra de Vietnam, pues no hay justificación posible para un conflicto de esas características. La forzada analogía entre la épica mitológica de Wagner y la sordidez de una guerra como la de Vietnam hace que el recurso mitológico subraye el sin sentido de la misma. Se ha apuntado que la película mantiene algunos guiños con la Odisea en Ramón MORENO, *Guía para ver y analizar Apocalipsis Now Redux*, Valencia: Nau Llibres, 2003, págs. 87-88. Véase también Esteve RIAMBAU, *Francis Ford Coppola*, Madrid: Cátedra: 1997, págs. 191-210.

30 <http://www.reuters.com/article/2011/05/04/us-binladen-geronimo-idUSTRE74378U20110504> (consultado 8 de mayo de 2012).

31 Citado en Nikhil SING, «The afterlife of fascism», *The South Atlantic Review*, 105:1 (2006), pág. 71.

la seguridad nacional. Las fronteras que había que defender se extendían más allá de los límites geográficos de los Estados Unidos y dejaban de estar basadas en vallas, alambradas, torres, pasos fronterizos o *check-points*. En este contexto, los vehículos aéreos no tripulados, con sus ojos y cámaras de vigilancia y muerte, velan por la seguridad de una frontera mítica e imprecisa³².

La supervivencia de la tradición clásica en este contexto que nos ocupa es más compleja y no merece ser reducida a un mero uso anecdótico de personajes mitológicos con unas miradas cargadas de sentido, la vigilancia con Argos Panoptes y la muerte con la Medusa de serpentina y cabellos. La complejidad de dicha supervivencia queda atestiguada si atendemos a las palabras que el mulá Omar, líder talibán, profirió tras los atentados del 11 de septiembre en las que comparaba a los Estados Unidos con un Polifemo cegado por un enemigo al que no sabe nombrar, un alarde cultísimo de conocimiento de la cultura clásica y del mito de la Odisea que se adaptaba a un espacio cultural ajeno, a priori, a la tradición occidental³³. Una referencia que, por otra parte, insistía en los juegos con la mirada del cíclope cegado por el astuto héroe.

La supervivencia de Argos y Medusa se enmarca en el interés que Aby Warburg tuvo en los últimos años de su vida por el estudio de la vida de los símbolos, la teoría de la memoria social y el modo en que las imágenes pervivían en función de una polaridad marcada por la magia y la ciencia. Warburg dispuso su atención en la mente del ser humano y se interesó en comprender cómo la supervivencia de los engramas (símbolos o imágenes) se decantaba por uno y otro polo en función de la mentalidad de cada época³⁴. En la introducción que Warburg escribió para el proyecto *Atlas Mnemosyne* describe cómo la necesidad de crear un espacio para el pensamiento permite discernir la naturaleza de los símbolos que entran en juego. Warburg hablaba de las concepciones religiosas o matemáticas del mundo, de la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica, la fantasía vibrante o la razón apaciguadora³⁵. Entre ambos polos, entre lo mágico y lo racional, es donde debemos situar a los modernos Medusa y Argos pues son ejemplos de la supervivencia de una visión mágica del mundo, al igual que las Valquirias de Coppola travestidas en helicópteros que sobrevuelan las playas de Vietnam. ¿Hasta qué punto confiamos en la identificación entre Argos, Medusa o las Valquirias y las máquinas a las que nombran?, ¿es una descarga irracional y mágica de un símbolo de larga tradición cultural?, ¿gozan de plena actualidad las mitologías que se invocan en esta guerra? Lo que parece claro es que con el bautismo de estos aparatos con nombres de personajes mitológicos se trata de conferir a la moderna tecnología la operatividad y eficacia de las miradas de estos seres paganos. Así, lo mágico se asocia con la función de estos ojos volantes que escanean ciudades enteras con cámaras de alta precisión como si fueran los vigilantes ojos de Argos que Hera dispuso sobre el firmamento. La fusión entre un nombre mitológico y la moderna tecnología entra de lleno en la problemática sobre la pervivencia del pensamiento mágico en el mundo contemporáneo

32 Keith P. FELDMAN, *Empire's verticality: the Af/Pak frontier, visual culture and racialization from above*, *Comparative American Studies*, 9:4 (2011), págs. 325-341.

33 S. SETTIS, *El futuro*, pág. 12.

34 Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid: Alianza, 1992, págs. 225-282.

35 Aby WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010, págs. 3-6.

que interesara a Warburg cuando visitó a los indios Hopi en Nuevo México en 1895³⁶. Años después, en la famosa conferencia pronunciada en Kreuzlingen ante el doctor Ludwig Binswanger y el personal de la clínica Bellevue para demostrar que estaba sanado de su enfermedad, Warburg se preguntaba cómo el pensamiento mítico era desplazado por los avances científicos con unas palabras que se despliegan con poderosa actualidad:

El rayo apresado dentro del cable y la electricidad prisionera han creado una cultura que aniquila el paganismo. Pero, ¿qué es lo que ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento. Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz³⁷.

Podríamos preguntarnos si un dron llamado Medusa, o una cámara bautizada como Argos, supone crear ese espacio de contemplación que Warburg define y que provoca la identificación simbólica entre objeto y mito o, por el contrario, al tratarse de un avance tecnológico, es un espacio para el pensamiento en el que la razón acaba por desmontar la vinculación mágica para evidenciar que se trata de un simple juego retórico que recupera un antiguo mito griego. Parafraseando a Warburg, podríamos preguntarnos si los drones han aniquilado al paganismo, algo que sería cuestionable a la luz de lo comentado anteriormente.

Si con Panofsky y Belting hemos aprendido a estudiar el sujeto que está detrás de la imagen en perspectiva, con Warburg nos hemos adentrado en la psicología de la humanidad y en la actualidad del pensamiento mágico de ese mismo sujeto. Y es que estudiar un dron es analizar nuestra manera de ver el mundo pues el escrutinio de sus ojos artificiales es el camino para comprender la sociedad del control y la vigilancia en la que nos encontramos. Que Medusa siga sobrevolando por el mundo y matando con su mirada no es sino un síntoma de que la civilización sigue siendo esquizofrénica, algo que a Warburg le hubiese interesado. Por si acaso, nosotros, saldremos a la calle vigilantes y armados con un escudo como Perseo.

36 Benedetta CESTELLI GUIDI (ed.), *Photographs at the frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, London: Merrell Holberton, 1998; David FREEDBERG, *Las máscaras de Aby Warburg*, Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

37 Aby WARBURG, *El ritual de la serpiente*, México: Sexto Piso, 2008, pág. 64.

PAREADOS EN PIEDRA: RELACIONES SEMÁNTICAS EN LAS COMPOSICIONES PARALELAS DEL PÓRTICO DE LA MAJESTAD DE TORO (ZAMORA)

MARINA GARZÓN FERNÁNDEZ

Universidad de Santiago de Compostela¹

RESUMEN

El friso de capiteles que flanquea la Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro (Zamora) (ca. 1330) ha sido relegado a los márgenes de la historiografía porque sus escenas aleatorias carecían de sentido aparente. Sin embargo, una observación cuidadosa muestra paralelismos entre las composiciones que incitan a buscar una relación semántica. El presente trabajo pretende explorar estas relaciones de carácter tipológico que evidencian además, la presencia de un receptor activo y dialogante

PALABRAS CLAVE

Escultura gótica, Tipología, Toro (Zamora), Cultura Visual, Percepción.

ABSTRACT

The capital frieze that flanks the Portal of La Majestad in the Colegiata de Toro (Zamora) (ca. 1330) has been set aside to the margins of historiography because the scenes looked

1 Este trabajo forma parte de mi proyecto de tesis doctoral realizado en la Universidad de Santiago de Compostela bajo la dirección de la profesora Dr. Rocío Sánchez Ameijeiras con el título «Las imágenes de una villa regia: Toro (Zamora) (1250-1350)» y se inscribe en el proyecto de investigación Cultura visual y cultura librería en la Corona de Castilla (1284-1350) III, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Quisiera agradecer a la fundación Barrié de la Maza su apoyo al haber financiado una estancia predoctoral en el Gahom (EHESS-París). Es en este centro donde se ha fraguado la mayor parte de este trabajo con los consejos inestimables del profesor Jérôme Baschet y la asistencia de Aline Derbert que puso a mi disposición la Base de Datos de Iconografía Medieval. Gracias también a Ignacio Mascuñán Freijanes por las fotos de los capiteles.

random and had no clear meaning. However, careful observation shows certain parallelisms in between the compositions that encourage to seek a semantic relation. This paper intends to explore these typological relations that contribute also to demonstrate the presence of an active and dynamic recipient.

KEYWORDS

Gothic Sculpture, Typology, Toro (Zamora), Visual Culture, Perception.

Tres son sobre todo las cosas en las que se deleita el ojo del cuerpo, a saber, en ver lo nuevo, según es el ojo del curioso, en ver lo bello, según el ojo del que ama el placer, en ver lo útil y provechoso, según el ojo del ambicioso y avaro

Juan Gil de Zamora, *Sermón IV*, 45²

La entrada principal de la Colegiata de Toro (Zamora) es y siempre ha sido la puerta norte. Sus frondosas arquivoltas de reminiscencias mateanas talladas a finales del siglo XII acogen a los visitantes en una iglesia románica hermana de la Catedral de Zamora³. Nada hace suponer, que el gran torreón construido en el extremo noroeste de la colegiata esconde tras de sí un pórtico maltrecho que cobija una sinfonía policromada esculpida en piedra: siete arquivoltas apuntadas envuelven un tímpano multicolor donde un Cristo glorioso, coreado por música celestial, ciñe delicadamente una corona a su madre, la Virgen. Entonces, el visitante se sobrecoge.

La Portada de la Majestad de Toro [Fig. 1] tallada durante la segunda mitad del siglo XIII ha deleitado con sus melodías a ojos curiosos, ojos que aman el placer y ojos ambiciosos y avaros. El ojo curioso ha visto las innovadoras soluciones iconográficas escogidas para representar el primer Purgatorio de la Península Ibérica o el primer Paraíso arborescente. El ojo del que ama el placer se deleita en la belleza de la policromía original de tiempos de Sancho IV (1285-1295) y en el contraste entre los lenguajes visuales del detallista taller burgalés y el estilizado taller leonés. El ojo del ambicioso y el avaro se deleita en ver lo útil y provechoso buscando los versos escondidos del Cantar de los Cantares y especulando sobre los pecados que acarrear en sus pesadas bolsas los condenados al infierno⁴.

2 Juan GIL DE ZAMORA, *Sermonario*, ed. Fernando Lillo Redonet, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2011, pág. 112.

3 José NAVARRO TALEGÓN, *La Colegiata de Toro*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005, págs. 27-35.

4 Joaquín YARZA LUACES, «La Portada Occidental de la Colegiata de Toro y el Sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Separata Studia zamorensia* (Anejos 1), 1988, págs. 117-129. Teresa PÉREZ HIGUERA, «El Jardín del Paraíso: Paralelismos Iconológicos en el Arte Hispanomusulmán y Cristiano Medieval», *Archivo Español de Arte*, 241, LXI (1988), págs. 37-52. Margarita RUIZ MALDONADO, «Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora).» *Goya*:



Fig. 1. Pórtico de la Majestad, Colegiata Santa María la Mayor de Toro, Zamora. (ca. 1260-1330).



Fig. 2. Friso de capiteles del Pórtico de la Majestad, Toro, Zamora. (ca.1290).

Sin embargo, los colores deslumbrantes de la visión gloriosa han cegado esos mismos ojos, eclipsando el friso de capiteles que corona los pilares compuestos que sostienen el pórtico. Los relieves que decoran estos capiteles han pasado desapercibidos para la historiografía por faltarles novedad, utilidad o belleza. Mirar esos relieves con otros ojos es el propósito de este trabajo.

EL FRISO

El pórtico que protege la Portada de la Majestad fue terminado en algún momento del siglo XIV, concluyendo un proyecto cuyos zurcidos y remiendos narran una historia de construcción intermitente y cambios de planes. Todo apunta a que se comenzó construyendo el gigantesco machón de la esquina noroeste cuya función parece ser contrarrestar los empujes causados por la torre. Animado por unas columnas adosadas que parecen emular los pilares compuestos del interior de la colegiata, remata en un friso de capiteles decorado con escenas de la Pasión de Cristo [Fig. 2]. Flanquean la Portada de la Majestad, dos pilares compuestos adosados a juego con el ya descrito de los que arranca una bóveda de terceletes decorada con ménsulas reutilizadas. Solamente en la esquina noroeste se sustituyen las columnas adosadas por unos sonrientes atlantes que sostienen sobre sus hombros un pesado mensulón que da arranque a un arco fajón cuya trayectoria equivocada debió ser modificada durante la construcción. No se sabe si fueron sus muecas socarronas las que confundieron al cantero del siglo XIV, pero hoy en día continúan riéndose y contribuyen a exasperar al investigador que no entiende la agrietada historia de estos sillares⁵. El escultor

Revista de Arte, 263 (1998), págs. 75-87. Melissa R. KATZ, «Architectural Polychromy and the Painter's Trade in Medieval Spain», *Gesta*, 41, I (2002), págs. 3-14.

5 J. NAVARRO, *La Colegiata*, pp. 51-54. Las conclusiones de José Navarro no explican la reutilización de ménsulas, el problema de los arranques de bóveda o el trazado equivocado del arco fajón. Es posible que una lectura paramental exhaustiva como las realizadas por Leandro Sánchez Zufiaurre (2009) o



Fig. 3. Friso de capiteles del Pórtico de la Majestad, Toro, Zamora. (ca.1330).



Fig. 4. Coronación y Deesis (ca.1330).

que talló estos atlantes, talló también el friso de capiteles corridos que coronan los pilares que flanquean la portada [Fig. 3].

La identificación de estos relieves en una lectura de izquierda a derecha resulta en una narración inconexa⁶. Da comienzo con una batalla de dragones alados que deja paso en el capitel contiguo a una Anunciación de rudos pliegues donde un arcángel Gabriel señala a María; si se girara, podría ver su futura Coronación, en el cielo, arrodillada delante de su hijo Jesucristo. De la espalda del Cristo entronizado arranca la procesión de reyes magos que ofrecen sus presentes a una Virgen con niño acompañada por tres caballos. A continuación un episodio híbrido combina un Cristo coronado cuyos pies están siendo lavados y secados por María Magdalena, flanqueado por dos apóstoles, Pedro con la llave y un evangelista. Concluye el friso un Sansón que desquijara al león tiernamente.

El friso continúa del otro lado de la portada, en el pilar sureste. Unos frondosos acantos albergan tres animales: un ave, una cabra y un ser trepador. Tras el bosque dos mujeres identificables con la Virgen María y Santa Ana presentan ante Simeón a un niño Jesús -actualmente decapitado-. La escena siguiente está muy deteriorada y además la interrumpe el gran ventanal que cierra el Pórtico. En ella se distinguen tres personajes, una figura femenina arrodillada, un Cristo juez sin cabeza y medio ángel, quizás fuera una Deesis. Del otro lado del ventanal se repite el motivo de la figura arrodillada delante de un personaje coronado sujetando su manto. Rodeando el capitel se reitera la escena de Sansón y el León acompañada de la traición de Dalila⁷.

La composición en friso de estos relieves imita la estructura utilizada en el gran machón suroeste donde un detallado relato del Prendimiento, la Última Cena y la Pasión de Cristo corona las columnas adosadas. Aunque de difícil datación, este relieve parece haber sido tallado varias décadas antes que los atlantes; sus pliegues arremolinados, la isocefalia

Claudio Pedrero Encabo (2015) actualmente sin publicar aporten nueva información sobre la construcción de este pórtico.

6 Estas esculturas están en general muy deterioradas, parecen haber sido limpiadas con cepillos de punta de metal que contribuyeron exacerbar los daños provocados por el tiempo. J. NAVARRO, *La Colegiata*, págs. 53-54.

7 J. NAVARRO, *La Colegiata*, págs. 53-54.

y el Cristo Crucificado de cuatro clavos le han merecido el adjetivo de románico, aislándolo de la creación de las otras esculturas⁸.

El friso de la Pasión cumple con las expectativas narrativas del visitante que rodea la gran pilastra y puede apreciar los pequeños detalles que acostumbran amenizar estas escenas, como el Judas que furtivo se apodera de un suculento pescado en la Última Cena, o el Pedro impulsivo que desgarrado por la ira cercena la oreja de Malco. No sucede lo mismo con los otros capiteles que flanquean la Portada. La aparente aleatoriedad de los temas y la falta de cohesión narrativa que podría esperarse en una estructura de friso se explican a través de otro tipo de relaciones más complejas que evidencian que en esas décadas las modas y las audiencias habían cambiado.



Fig. 5. *Epifanía y Presentación en el Templo* (ca.1330).

RELIEVES RIMADOS

El friso de capiteles que coronan los dos pilares que flanquean la Portada de la Majestad no cuenta una historia; es una invitación a meditar y reflexionar sobre el contenido de la portada; glosándola como los marginalia en un manuscrito⁹. Las escenas anteriormente descritas caminan de dos en dos, relacionadas sorprendentemente por la sutil mano del artista que ha sabido esculpir las composiciones de manera que los esquemas formales emparejaran los variados episodios.

Esta correspondencia se aprecia, por ejemplo, en las escenas de la Coronación -capitel norte- y la Deesis -capitel sur-. Situadas de frente a un espectador que observa la portada, ambas composiciones se caracterizan por una figura arrodillada, María, que reza ante un personaje sentado, Jesucristo (Fig. 4). También se puede apreciar una correlación entre la escena de la Epifanía -capitel norte- y la Presentación en el Templo -capitel sur-. Se trata de dos escenas enfrentadas donde el motivo de la ofrenda se hace patente, y aunque el número de personajes no es simétrico, la Adoración de los Reyes se centra en una Virgen Theotokos cuya falda plegada parece reflejarse enfrente, en el tejido que cubre el altar donde el niño Jesús está siendo presentado ante Simeón [Fig. 5]. Sin embargo, el paralelismo más llamativo es el que se da entre las escenas de la Unción de Cristo y Sansón y Dalila. En este caso, se combina la presencia de una figura vertical, sentada y en actitud frontal, junto a un personaje extendido, horizontal, y de perfil. Ambas escenas están situadas en las caras sur de sus respectivos capiteles y van acompañadas de una imagen de Sansón luchando con el León [Fig. 6]¹⁰.

8 J. NAVARRO, *La Colegiata*, págs. 53-54.

9 Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books, 1992.

10 Dados los límites de este trabajo no se podrán abordar las escenas restantes entre las que podría haber una correspondencia. Se espera que en un futuro, las conclusiones extraídas de este estudio puedan ayudar a comprender la totalidad de las escenas.



Fig. 6. *Unción de Cristo, Sansón desquijarando al León, Sansón y Dalila* (ca.1330).

La utilización de paralelismos compositivos para señalar una relación semántica entre dos escenas es un recurso frecuente en la imaginería medieval que alcanza su periodo de máximo esplendor en el siglo XIII con el desarrollo de los programas exegeticos que trasladaron a imágenes la teoría de los modos de lectura de la Biblia. El discurso tipológico presente en el Altar de Nicolás de Verdún en Klosterneuburg (ca. 1180), en las vidrieras de Canterbury (ca. 1180) o en las llamadas Biblias moralizadas (ca. 1220) se subrayaba por medio de las rimas visuales construidas a través de composiciones, gestos y juegos de simetría¹¹. En el caso de la Península Ibérica, cabe destacar el ejemplo de los códices iluminados de las Cantigas de Santa María (ca. 1280), soporte idóneo para experimentar con el transvase del texto poético a la imagen a través de recursos retóricos como la rima visual¹².

Siendo un proyecto mucho más humilde, el eco de estas obras titánicas se hace sentir en los relieves pareados de Toro, cuyas analogías visuales invitan a preguntarse por las analogías conceptuales. La pequeña Coronación tallada en el capitel norte presenta una anomalía iconográfica al mostrar a la Virgen arrodillada en lugar

de sentada mientras está siendo coronada por su hijo¹³. Este fenómeno se puede explicar por escasez de espacio pero también como enfatización del paralelismo de esta escena con su hermana del capitel opuesto, la Deesis¹⁴. No hay que irse muy lejos para relacionar estos dos temas escatológicos que constituyen el programa del tímpano y las arquivoltas de la portada. Allí mismo, delante del espectador, se levanta una Coronación monumental y una corte celestial cuya música resuena abrazada por un Juicio Final único en la escultura gótica peninsular¹⁵. La portada combina una imagen atemporal de la Gloria con un final de los

11 Jean WIRTH, *L'image à l'époque gothique* (1140-1280), Paris: Cerf, 2010, págs. 79-96.

12 Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, «Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual en la Edad Media», en Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruíz Souza, dirs., *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Testimonio, 2011, págs. 455-463.

13 Philippe VERDIER, *Le couronnement de la vierge, les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal/Paris: Institut d'études médiévales, 1980.

14 El fantasma de unas pezuñas talladas en el baquetón inferior del capitel son el único recuerdo de la figura que ocupó el espacio sotopuesto a la Coronación. La mala conservación del capitel tan sólo permite identificar un ave, y lo que parece un bovino alado que invitan a pensar en los símbolos del tetramorfos. Estas figuras, que rebasan los límites naturales del capitel conformando un segundo registro paralelo a las escenas principales son extremadamente raras y no he encontrado ningún ejemplo similar en la escultura de la primera mitad del siglo XIV examinada.

15 Excede los límites de este trabajo analizar el Juicio Final, sin embargo, cabe destacar el ejemplo toresano representa la única Coronación de la Virgen conservada en Castilla y León en un edificio no catedralicio, lo cual podría explicar alguna de las peculiaridades como la fusión del Juicio Final en

tiempos ensordecedor, temas ambos, que acostumbraban a presentarse juntos como señala Philippe Verdier en su extenso análisis sobre la iconografía de la Coronación¹⁶. En el caso de Toro, el programa mariano de la portada no sólo está relacionado con la advocación de la Colegiata, sino que contribuía a decorar un espacio funerario, atrio occidental, con una temática relacionada con la resurrección, el Más Allá, y la función intercesora de la Virgen¹⁷.

Las figurillas del xiv repiten literalmente el mensaje del tímpano y las arquivoltas condensando en dos toscas tallas la inabarcable apología mariana. Semejante concentración de contenido resumida en tan pequeño espacio tienta a comparar los pareados de Toro con los marfiles devocionales parisinos, cuyas combinaciones de episodios bíblicos explotan en todas direcciones creando oportunidades para infinidad de lecturas¹⁸. El

díptico del Metropolitan [Fig. 7], por ejemplo, con sus arcos trilobulados cobijando una escena de la Coronación de la Virgen y otra de una Deesis sobre sendas comitivas de bienaventurados y condenados podía contemplarse en la palma de una mano¹⁹. Harvey Stahl señala los paralelismos entre las escenas, los juegos rítmicos provocados por las diagonales de ascendencia al cielo o descendencia al infierno y la complejidad del Juicio Final que traspasa el panel derecho para mostrar a los elegidos bajo la protección de la Virgen en el panel izquierdo. Para Stahl, esta peculiaridad provoca lo que denomina una «lectura circular» que comienza con la Coronación de la Virgen, mira a la izquierda al Juicio Final, desciende al Infierno con los Condenados y vuelve a ascender a los cielos siguiendo las indicaciones del ángel que tira de los bienaventurados escalera arriba. La situación de los bienaventurados bajo Cristo y María en la Gloria acentúa la función protectora y redentora de la Virgen «definiendo el Cielo en términos marianos»²⁰. El dueño del marfil pasaría



Fig. 7. Díptico de la Coronación y el Juicio Final. (ca. 1260-1270) New York Metropolitan Museum of Art. (1970.324.7a-b).

una arquivolta radial o la presencia del Purgatorio y el Jardín del Paraíso. Remito a la bibliografía de la nota 4. Para más información sobre el Purgatorio en la Península Ibérica: Monika BOROWSKA, *Höllental und Himmelfahrt. Die mittelalterliche Ikonographie des Fegefeuers auf der Iberischen Halbinsel*, Memmingen: Dydimos-Verlag, 2012, págs. 149-155.

16 P. VERDIER, *Le Couronnement*, pág.10.

17 ROCÍO SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Los rostros de las palabras*, Madrid: Akal, 2014, pág. 98. M. RUIZ MALDONADO, «Reflexiones», pág. 80.

18 HARVEY STAHL, «Narrative Structure and Content in Some Gothic Ivories of the Life of Christ», en Peter BARNET ed., *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit: Detroit Institute of Arte, 1997, págs. 94-114.

19 Dyptych with the Last Judgment and Coronation of the Virgin. New York Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection. (1970.324.7a-b).

20 HARVEY STAHL, «Heaven in View. The Place of the Elect in an Illuminated Book of Hours», en Caroline WALKER BYNUM y Paul FREEDMAN eds., *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, págs. 217 y 218.

horas contemplando los sofisticados detalles, dejando vagar los ojos por la resbaladiza superficie eboraria que siempre le llevarían a la cara amable de una virgen sonriente. Para el visitante de Toro, sin embargo, la apreciación de la portada sería algo más incómoda, obligándole a estirar el cuello y entrecerrar los ojos; pero igual que en el díptico del Metropolitan, desde la Coronación del tímpano, hasta la Deesis de la clave de la arquivolta exterior, pasando por la Deesis del capitel sur y la Coronación del capitel norte, todas las escenas parecen guiar hacia el triunfo de la Virgen. « »

Harvey Stahl se interesó por las estructuras narrativas de los marfiles parisinos cristológicos porque las combinaciones heterodoxas de las escenas estandarizadas de la vida de Cristo y de la Virgen le invitaron a reconsiderar las múltiples posibilidades de lectura. Por norma general, los dípticos suelen presentar una lectura cronológica y una lectura tipológica que varía en función de cada pieza²¹.

La audiencia de Toro, por el contrario, no observaba los capiteles en la palma de su mano sino que debía caminar bajo el pórtico y la experiencia variaría dependiendo de la procedencia del visitante que se podía aproximar desde el camino de Zamora o desde el sur de la iglesia. Contigua a la escena de la Coronación y prácticamente dándole la espalda se dispone una Epifanía: la Virgen María centra la composición con el niño sentado en su regazo flanqueada por los tres Reyes Magos con sus ofrendas en el lado izquierdo y los tres caballos en el lado derecho. Justo en frente, en el capitel sur, Santa Ana y la Virgen presentan al niño Jesús ante Simeón.

De nuevo, los capiteles pareados reiteran dos episodios que ya habían sido tallados años antes en la portada, en este caso, en el reducido ciclo de infancia que corona las columnas de los derrames. El motivo de la Epifanía y la Presentación en el Templo acostumbra a aparecer juntos en los ciclos de infancia por ser episodios que se suceden en el tiempo. Esto se puede apreciar tanto en dípticos de marfil, como en ilustraciones de salterios y más regularmente en las ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis*.

En el caso del friso de capiteles de Toro es difícil leer estas imágenes en orden cronológico, y su disposición enfrentada reclama otro tipo de conjeturas. Para Babette Hellemans, que estudia el complejo entramado de las conocidas como Biblias moralizadas, el proceso de lectura en la Edad Media implicaba a un sujeto activo que no se limitaba a recibir una narración, sino que participaba en una performance multidimensional cuyo fin no era necesariamente concluir un razonamiento²². Aunque los trabajos de Hellemans se centran en unos objetos muy específicos, que se caracterizan por sus cientos de páginas y centenares de imágenes, el actor-lector de Hellemans, que debe siempre enfrentarse a una doble página de cada vez, constituida en el fragmento de un todo, incapaz de alcanzar una visión holística del monumental conjunto, no difiere tanto del actor-lector de la Colegiata de Toro²³. Los capiteles que flanquean la portada responden a esa realidad multidimensional

21 Entre los múltiples ejemplos que analiza, resulta de particular interés el Díptico de la Infancia y la Pasión de Chicago. Una pieza de cuatro escenas donde propone cuatro lecturas distintas, en N, en X, en horizontal = y en vertical II. H. STAHL, «Narrative Structure», págs. 104-105.

22 Babette HELLEMANS, *La Bible moralisée; une oeuvre à part entière. Temporalité, sémiotique et création au XIII^e siècle*, Turnhout: Brepols, 2010, pág.93.

23 La autora describe la experiencia con las Biblias moralizadas como una lectura dinámica, donde el sujeto puede escoger el seguir orden cronológico de la Vulgata tradicional o centrarse en las relaciones

y física mencionada por Hellemans que obliga al receptor a desplazarse por el espacio para poder apreciar el todo. En el caso de las escenas de la Epifanía y la Presentación en el templo, el observador podría entender la disposición enfrentada de estas dos escenas como una invitación, no a analizarlas cronológicamente, sino a buscar algún tipo de relación subyacente.

Los dos episodios retratan una ofrenda, la ofrenda que hacen los Reyes Magos al niño Jesús, y la ofrenda que hace la Virgen en el templo. Cuenta el franciscano Juan Gil de Zamora en su colección de Leyendas de Santos que eran cinco los remedios contra el pecado original para obtener la redención: las ofrendas, el diezmo, el sacrificio, la circuncisión y el bautismo²⁴. Siguiendo a San Bernardo, el zamorano describe:

la existencia de tres ofrendas relacionadas con el Señor: la primera fue la ofrenda que de él mismo hicieron sus padres, la segunda, la ofrenda que sus padres hicieron de unas aves para obtener su libertad, y la tercera la ofrenda que él hizo de sí mismo en la cruz para obtener nuestra redención. La primera pone de manifiesto su humildad, pues el Señor de la ley se sometió a la ley; la segunda, su pobreza, pues eligió la ofrenda de los pobres; y la tercera, su caridad, pues se entregó a sí mismo por los pecadores²⁵.

Es posible que el caminante que pasara por el pórtico de Toro viera esta relación entre la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación de Jesús en el Templo. A lo mejor le llamaría la atención la contraposición entre una escena en la que el niño Jesús recibe presentes para sí, y otra en la cuál es una ofrenda en sí mismo. También podría preguntarse, como hace Gil de Zamora, porqué una familia que acababa de recibir oro, incienso y mirra en un capitel no tenía dinero para sacrificar un cordero en el capitel de enfrente²⁶. Pero si mirara con el ojo curioso, el ojo que ama el placer y el ojo ambicioso podría observar «tres cosas con los magos de Oriente, a saber: el nacimiento del Hijo de la Virgen, porque nada es más admirable, la belleza y santidad del Hijo del la Virgen, porque nada es más agradable, el sufrimiento y el padecimiento del Hijo de la Virgen, porque nada es más útil»²⁷.

En los sermones del franciscano, escritos no muy lejos de Toro a finales del siglo XIII, en el convento de San Francisco de Zamora²⁸, se leen imágenes, metáforas y relaciones tipológicas donde se adivina una audiencia curiosa, esteta y avara, ávida de juegos de palabras, de símbolos y de sentido del humor²⁹. Es una audiencia similar a la que describe Christopher Huges cuando estudia la tipología en las Biblias moralizadas, una audiencia

tipológicas. Así mismo, está en sus manos elegir la combinación entre las imágenes y el texto que las acompaña. B. HELLEMANS, *La Bible moralisée*, págs. 93-121.

24 La Purificación: Juan GIL DE ZAMORA, *Legende Sanctorum*, eds. José Carlos Martín Iglesias y Eduardo Otero Pereira, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2014, pág. 681.

25 GIL DE ZAMORA, *Legende Sanctorum*, pág. 683.

26 GIL DE ZAMORA, *Legende Sanctorum*, pág. 683. El franciscano plantea una serie de posibilidades como la donación del dinero a los pobres, o su ahorro para utilizarlo en la apremiante huída a Egipto.

27 Sermón IV. GIL DE ZAMORA, *Sermonario*, pág. 112.

28 Sobre la vida del monje franciscano de Zamora, escritor y ayo de Sancho IV ver Fernando LILLO REDONET, «Estudio Preliminar» en Juan GIL DE ZAMORA, *Sermonario*, ed. Fernando Lillo Redonet, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2011, págs. 15-16.

29 Estas características presentes en todo el texto se aprecian ya en el Proemio I. GIL DE ZAMORA, *Sermonario*, pág. 86.

que se deleitaba en los puzzles y las adivinanzas, en la alegoría, en el reto de descifrar significados ocultos³⁰. Siguiendo a San Agustín, Hugues entiende la tipología como forma intelligendi o forma de conocimiento, un proceso de comprensión, una actitud exploradora y analítica que no se alimenta de códigos cerrados y reglas inquebrantables sino que está abierta al juego³¹.

Por juego de formas se podría entender las correspondencias cruzadas que se dibujan entre las escenas de la Unción de Cristo y de Sansón y Dalila situadas ambas en el lateral sur de sus respectivos capiteles. La traición de Dalila, que sentada y sin remordimientos, corta los cabellos de Sansón dulcemente dormido, sólo puede verse desde el exterior del pórtico, y debido al gran ventanal de cristal y acero que se construyó para proteger la Portada de la Majestad de las amenazas de la intemperie, hoy en día es imposible contemplar simultáneamente a la Dalila traidora y la Magdalena Penitente. No pasa desapercibida, sin embargo, la relación formal entre un Sansón estirado, horizontal, cuya pierna izquierda se flexiona incómodamente hacia arriba mientras apoya su cabeza sobre su mano derecha en el regazo de Dalila, y una María Magdalena que se arrastra por los suelos imaginarios del friso para lavar con sus lágrimas y secar con sus cabellos los pies cansados de Jesucristo mientras Pedro y Juan observan la escena. Por si esta relación no fuera evidente, ambos episodios transcurren contiguos a una representación de Sansón desquijarando al león.

La rima visual que vincula ambas estructuras se organiza en quiasmo. Por un lado, en el capitel norte hay una figura sentada masculina, Cristo, contrapuesta a una figura tumbada femenina, Magdalena, frente al capitel sur donde la figura sentada es femenina, Dalila, frente a una figura recostada masculina, Sansón. Este juego de cruces es acentuado por la presencia de la lucha con el León, que en un caso se sitúa a la derecha de la Unción de Cristo, y en otro caso a la izquierda de Sansón y Dalila. La rima consonante y quiásmica que conecta ambos frisos estimula al actor-lector de ojos curiosos a poner en relación dos episodios bíblicos que no acostumbraban a representarse juntos.

La escena de Sansón y Dalila solía contenerse en ciclos más amplios de la historia de Sansón, como en San Pedro de Tejada, en el claustro románico de San Pedro el Viejo de Huesca (ca. 1200)³², o en los ciclos navarros conservados en la Puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona (ca. 1350), o en el friso que ribetea el hastial Occidental de San Pedro de Olite (ca. 1330). Desde San Isidoro de Sevilla, se veía a Sansón como una prefiguración de Cristo, pues su nacimiento fue anunciado por un ángel, le llamaban el nazareno, y su lucha contra el León simboliza la lucha de Cristo contra el mal³³. El cabello de Sansón,

30 Christopher HUGHES, «Typology and Its Uses in the Moralized Bible», en Jeffrey F. HAMBURGER y Anne-Marie BOUCHÉ, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, New Jersey: Princeton University Press, págs. 136-137.

31 El autor cita ejemplos de la Ciudad de Dios, y de Doctrina Cristiana de San Agustín que describen el placer que produce descomponer alegorías y metáforas frente a recibir el mensaje de forma directa. C. HUGUES, «Typology», págs. 136-137.

32 Daniel RICO CAMPS, «El Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista», *Locus Amoenus*, 7 (2004), págs. 77-78.

33 Greti DINKOVA-BRUUN, «Biblical Thematics: the Story of Samson in Medieval literary discourse», en Ralph J. HEXTER y David , *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2012, págs. 359.

representaba la Gracia de Cristo: cuando Dalila corta el pelo de Sansón, el pecador está perdiendo la Gracia del señor, pero esta puede volver a crecer, igual que la melena del forzudo nazareno, cuando se arrepiente de sus pecados y hace penitencia³⁴. Por su parte Dalila refleja el prototipo de mujer malvada, engañosa y traidora, San Isidoro explica que Sansón representa el espíritu y Dalila la carne, por ello en la Biblia Moralizada de Oxford cuando Dalila corta los siete mechones de pelo de Sansón se compara con la seducción del espíritu por la carne y la pérdida de los siete regalos del espíritu³⁵. En el Romance de la Rose se menciona la ingenuidad de Sansón entre los ejemplos de hombres que se dejaron engañar por sus amantes³⁶.

La presencia del cabello tiene también una gran importancia en la escena de la Unción de Cristo, donde María Magdalena utiliza su propio pelo para secar los pies de Cristo que luego embalsama con perfumes y ungüentos³⁷. El ejemplo toresano con cuatro figuras ilustra la versatilidad de este episodio que condensa varios pasajes bíblicos y confunde personajes. En este caso parece seguro identificar a Jesucristo y a María Magdalena, a San Pedro con una gran llave, y un apóstol con libro que podría ser San Juan Evangelista³⁸. Aunque no es un episodio común en escultura, la figura de María Magdalena era muy querida en el entorno toresano. Se tiene constancia que hubo una iglesia dedicada a esta Santa y se conservan restos en pinturas murales como el *noli me tangere* del Convento de Santa Clara de Toro (ca. 1350) o la inscripción en el ábside de la Colegiata referente a este mismo motivo³⁹. En su libro de Leyendas de Santos, Gil de Zamora narra el episodio de la unción y explica su relación con la Penitencia y con el entierro de Cristo por lo que no es aventurado intuir una relación con los mensajes de redención que subyacían en las escenas de la Epifanía y la Presentación en el Templo.

Por otra parte, al contraponer las imágenes rimadas de María Magdalena como mujer penitente y Dalila como mujer engañosa y traidora se da una relación de contrafiguras, se

34 Greti DINKOVA-BRUUN, «The Story of Samson», pág. 359.

35 Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 270b, f. 118r.

36 Guillaume de LORRIS y Jean de MEUN, *Roman de la Rose*, ed. Juan Victorio, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 289. Verso 9205.

37 El único texto donde he encontrado relacionados los episodios de la Unción de Cristo y la Traición de Dalila es en la entrada sobre el Cabello de la Enciclopedia de Iconografía Comparada. El texto señala las variadas simbologías que puede adquirir este elemento en contexto cristiano. Puede representar lujuria, pero también penitencia y humildad. Para los santos, cortarse el pelo o tonsurarse señala retiro de la vida terrenal. Secar las lágrimas de los pies de Cristo con el pelo puede ser un acto de penitencia, pero a su vez puede prefigurar el momento en que el señor es amortajado antes de su entierro. Finalmente, menciona la importancia de que Sansón nunca se había cortado el pelo porque se lo había dedicado al señor. Alicia CRAIG FAXON, «Hair, Haircutting», en Helene E. ROBERTS, ed., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes depicted in works of art*, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, págs. 375-77.

38 Irene GONZÁLEZ HERNANDO, «La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la Pecadora Anónima», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14, VII, 2015, págs. 77-96.

39 Jose NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora: Caja Provincial de Ahorros, 1980, p. 63. Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pinturas Murales del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora)*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2001, págs. 55 y 69.

puede identificar a los personajes como opuestos o interpretarlos como ejemplos de comportamiento, lo que se debe y no se debe hacer. No parece del todo casual que en relación con la portada, la escena de María Magdalena se encuentre en el capitel norte, del lado de Paraíso y de los elegidos, mientras que Dalila ha sido relegada al exterior del pórtico en el capitel sur, el lado del Infierno y los Condenados.

Cuenta Gil de Zamora que Cristo expulsó a siete demonios de María Magdalena⁴⁰. Adelaide Bennett, estudia las representaciones de María Magdalena y los siete pecados capiteles y cree reconocer esta escena de la expulsión de los demonios en la Biblia Moralizada de Oxford-Bodleian en una de las páginas dedicadas al ciclo de Sansón y Dalila. El texto señala los castigos de Sansón como Penitencia y dice que esta penitencia sirve para expurgar los pecados capitales⁴¹. Al ver en Toro las figuras de Sansón y María Magdalena en posturas horizontales, se puede también trazar un paralelismo y entender a ambos personajes como penitentes.

PASEOS EN EL ESPACIO

El friso de capiteles que flanquea la Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro son un margen. No son una mezcla de escenas al azar dispuestas ahí como mera decoración, sino que son una adivinanza de solución múltiple, una oportunidad de meditación, una glosa de la portada, un juego.

Es lógico que el resplandor del Paraíso y la crueldad de las penas del Infierno desvíen la atención de unos relieves de la periferia. Cabe preguntarse cuántas veces admirarían los visitantes las figuras de las arquivoltas, y cuántas veces se regalarían con los hombres verdes y los personajillos camuflados entre el follaje de los derrames antes de dirigir su mirada a los frisos laterales. Lo que parece seguro es que cuando el espectador eligiera dedicarse a esos relieves lo haría con ojos curiosos, ambiciosos y ávidos de placer.

Es posible, que algunas personas al ver una estructura frisada aguardaran encontrar una narración, como la del capitel de la Pasión y se rindieran ante la imposibilidad de poner estas imágenes en orden. Se dice que las narraciones ordenadas son para audiencias iletradas⁴². Los capiteles pareados de Toro serían marginales, pero pedían una audiencia dispuesta a involucrarse, un receptor activo que disfrutara más con una metáfora que con una verdad expuesta en claro, un actor-lector en busca de una lectura dinámica y multidimensional. Un visitante que quisiera pasearse por el espacio.

Jérôme Baschet ha dedicado extensos estudios a la organización de las imágenes en el espacio, especialmente ciertos ciclos pictóricos góticos de gran envergadura. El ejemplo

40 GIL DE ZAMORA, *Legende Sanctorum*, pág. 541.

41 Adelaide BENNETT, «Mary Magdalen's Seven Deadly Sins in a Thirteenth-Century Liège Psalter-Hours», en Colum Hourihane, ed., *Insights and Interpretations*, New Jersey: Princeton University Press, 2002, págs. 25-26.

42 Madeline CAVINESS, «Biblical Stories in Windows: Were They Bibles for the Poor?», en B. S. Levy, *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, Binghampton: Centre for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 1992, págs. 103-147. Ver también: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Rostros*, págs. 148-156.

de la capilla de San Pellegrino de Bominaco (1263) ilustra la relación simbólica entre las pinturas murales y el lugar de la iglesia donde son representadas, los guiños que se hacen entre ellas, como pequeñas rimas y su disposición en el espacio en función del recorrido ritual del receptor⁴³.

En el caso de los frisos pareados de Toro son las imágenes las que obligan al espectador a desplazarse para poder entender el discurso. Estos relieves con múltiples combinaciones de lectura describen a una audiencia culta y letrada que pudo provenir de los numerosos conventos y monasterios que florecieron en Toro a finales del siglo XIII y principios del XIV⁴⁴. Probablemente Juan Gil de Zamora ya hubiera muerto cuando se terminó de construir el pórtico de la Colegiata, pero hubiera disfrutado interrogando a las escenas de los relieves.

Dice Michael Camille en su estudio sobre los márgenes, que las glosas comenzaron siendo traducciones literales y que luego evolucionarían a explicaciones más sofisticadas del texto. A veces, tomaban un texto que se había quedado obsoleto y lo modernizaban⁴⁵. Aunque los pareados en piedra del pórtico de la Colegiata de Toro no se regodean en el discurso jocosos de los marginalia que estudia Camille, si que se comportan de forma parecida, al ofrecer en los laterales un complemento no lineal del texto central. Escenas, e imágenes que invitan a jugar. Y como dice Johan Huizinga: «El juego representa y da forma a lo que parecía carecer de ella»⁴⁶.

43 Jérôme BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, París: Éditions la découverte, 1991, págs. 120-128.

44 La época de mayor esplendor de Toro se extiende desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XIV. Tras la unificación de los reinos de Castilla y León pasaría de ser una ciudad militar a ser una ciudad burguesa donde se fueron instalando las órdenes mendicantes y estaría bajo la protección de la reina María de Molina que llevaría a cabo labores de mecenazgo en los Monasterios de San Ildefonso, Santa Clara, Santa Sofía o el Sancti Spíritus. J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo*, págs. 14-19.

45 M. CAMILLE, *Margins*, págs. 20-21.

46 Johan HUIZINGA, *Acerca de los límites entre lo lúdico y lo serio en la cultura*, Madrid: Casimiro, 2014 [1933], pág. 24.

LA PERSPECTIVA EN EL TEATRO CORTESANO BARROCO: UN DISPOSITIVO DE EDUCACIÓN POLÍTICA DE LA MIRADA

JAIME CUENCA
Universidad de Deusto

RESUMEN

La introducción de los decorados en perspectiva en los espectáculos teatrales cortesanos de los siglos XVI y XVII supuso un cambio radical en las relaciones entre público y escenario. La mediación óptica a la que se sometió al público a partir de entonces exigió una educación de la mirada que se extendió a todas las cortes europeas por su funcionalidad política. Se analizará aquí la identificación entre el punto de vista privilegiado y la figura del príncipe a través de los tratados escenográficos más relevantes de aquel tiempo.

PALABRAS CLAVE

Perspectiva, teatro, cultura cortesana, Barroco, mirada.

ABSTRACT

The introduction of perspectival sceneries in theatrical court spectacles during the 16th and 17th centuries brought about a radical change in the audience-stage relationship. Since then, the audience experience was optically mediated, which required an education of the gaze that spread throughout European courts because of its political functionality. The identification between the privileged viewpoint and the figure of the prince will be analyzed here in the most relevant scenographic treatises of the time.

KEYWORDS

Perspective, theatre, court culture, Baroque, gaze.

A lo largo del siglo XVI, la perspectiva se introdujo en los decorados teatrales de las diversas cortes italianas. La mediación óptica a la que se sometió al público a partir de entonces constituyó toda una educación de la mirada que se extendió en cuestión de décadas por el resto de cortes europeas. En el siglo XVII, los escenarios en perspectiva se convirtieron en un lugar privilegiado para exhibir el poder político en la aurora del absolutismo: no sólo por su capacidad para sostener complejos espectáculos aristocráticos que mostraban la riqueza de una dinastía, sino, especialmente, porque la perspectiva imponía sobre los espectadores un principio de ordenación que encarnaba la jerarquía cortesana. Tal y como formuló Nicola Sabbatini en 1638, sólo desde el lugar del príncipe era perfecta la visión sobre el decorado en perspectiva; cuanto más alejado de este punto se encontraba un asiento, tanto más pobre la ilusión y tanto más bajo el estatus del espectador en la corte. De este modo, jerarquizando la mirada del público cortesano en su relación con el escenario, los decorados en perspectiva se convirtieron en un dispositivo de educación óptica cargado de intención política.

Aunque el estudio de los efectos políticos de los festivales cortesanos barrocos se ha centrado a menudo en sus contenidos, no han faltado ejemplos de una aproximación más formal que se pregunta por la virtualidad política del uso de la perspectiva en el teatro de corte, con independencia de la materia concreta de las piezas representadas¹. Aquí se tratará de contribuir a esta línea de estudio, aunque con una precaución de partida. Debe tenerse en cuenta que la coincidencia entre el punto de vista privilegiado y el asiento del príncipe fue el resultado de un largo proceso histórico con notables matices regionales. Más que los cambios en la etiqueta cortesana, las fases de este proceso las miden los avances en la teoría y la práctica escenográficas de los siglos XVI y XVII. Por decirlo de un modo sucinto: para que el escenógrafo pudiera sentar al príncipe en el punto de vista privilegiado de la perspectiva, primero debía hacerse consciente de que este punto existía y, después, tomarlo como punto de partida para la construcción del decorado. Es este proceso el que analizaremos en las siguientes páginas. Por economía de espacio restringiremos las fuentes primarias a los principales tratados escenográficos de la época, prescindiendo de otras fuentes valiosas de información (como los libretos ilustrados, por ejemplo). Asimismo, optamos por detener la descripción en el momento en que el sistema se halla plenamente establecido, sin avanzar hasta los años de su súbita pérdida de vigencia, a finales del siglo XVII².

-
- 1 Cfr. María Alicia AMADEI-PULICE, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en Luciano García Lorenzo, ed, *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid: CSIC, 1983, III, págs. 1519-1532; y Sebastián NEUMEISTER, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en Aurora Egido, ed, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, págs. 141-157.
 - 2 Este texto presenta los resultados de una estancia de investigación en 2015 en el Max Planck Institute for the History of Science, Berlín, financiada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Para otros aspectos del tema que aquí no pueden desarrollarse por falta de espacio puede consultarse Jaime CUENCA «The Princely Viewpoint: Perspectival Scenery and Aristocratic Leisure in Early Modern Courts», en Sven Dupré, ed, *Perspective as Practice*. Brepols, 2017 (En prensa).

HACIA UN ÚNICO PUNTO DE VISTA

La primera descripción existente de una perspectiva sobre el escenario puede encontrarse en una carta de Bernardino Próspero escrita en 1508, donde se menciona con admiración «una perspectiva de un país con casas, iglesias, campanarios y jardines» en el marco de una representación de *La Cassaria* de Ariosto en Ferrara³. Los decorados pronto se hicieron tridimensionales, tal y como sugiere la descripción que hace Vasari de la puesta en escena de *La Calandria* de Bibbiena, orquestada por Baldassare Peruzzi en Roma en 1514. Menciona «i lumi di dentro che servono alla prospettiva», es decir, las luces *dentro* de la escenografía, utilizadas para aumentar la ilusión de profundidad⁴. Para entonces, el escenario que se extendía por las ciudades italianas constaba ya de edificios tridimensionales en escorzo erigidos sobre una plataforma inclinada que retrocedía hacia un telón de fondo pintado en perspectiva. La perspectiva que formaban las paredes laterales se extendía a menudo alrededor de 10 metros hacia el fondo, aunque los actores no podían penetrar en esta zona sin destruir el efecto y actuaban en la estrecha franja frontal del proscenio⁵.

Tenemos abundante información sobre un escenario de este tipo, diseñado por Peruzzi en Roma en 1531. La planta y el alzado, que se conservan en los Uffizi, dan una idea muy precisa de las medidas generales del escenario y una crónica de Marco da Lodi informa acerca de la distribución del público:

Al otro lado del aparato había gradas de tabla para sentarse, y en la otra parte, cercana al muro del patio del palacio, había a modo de tres terrazas, una encima, otra en medio y la última abajo, y aquí se veía a cardenales, embajadores, prelados y otros nobles cortesanos de calidad y condición⁶.

Aunque la distribución exacta no se puede determinar sin lugar a dudas, parece claro que los espectadores se sentaban de acuerdo con su rango. No se ha conservado ningún diseño de Peruzzi para el graderío, pero un proyecto alternativo de Antonio da Sangallo el Joven para la misma representación muestra una *orchestra* según el modelo de Vitruvio⁷. Si esa fue también la inspiración para Peruzzi (lo cual es bastante probable, ya que su discípulo Serlio también siguió de cerca las directrices vitruvianas), el público estaría sentado en semicírculo. Puesto que no se menciona ningún lugar extraordinario para la pareja

3 «prospetiva di una terra cum case, chiesie, campanili e zardini». Carta de Bernardino Prospero a Isabella d'Este, citada según Giuseppe CAMPORI, *Notizie per la vita di Ludovico Ariosto tratte da documenti inediti*, Modena: Carlo Vincenzi, 1871, pág. 69.

4 Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rossanna Bettarini y Paola Barocchi, Florencia: Sansoni, 1976, IV, pág. 323.

5 Götz POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1990, págs. 279–280.

6 «Da l'altro capo del apparato vi erano e gradi di tavole da sedere, et da l'altra parte vicina al muro della corte del palazzo erano a guisa di tre loggie, una di sopra, l'altra in mezzo et l'ultima da basso, et qui stavano a vedere cardinali, ambasciatori, prelati et altri nobili cortegiani di qualità et conditione.» Marco CADEMOSTO DA LODI, *Le splendissime et signorili nozze de li magnanimi Cesarini con li illustrissimi Colonnese fatte a di XXVIII di maggio MDXXXI*, reproducido en el Apéndice X de G. POCHAT, *Theater*, pág. 384.

7 Cfr. G. POCHAT, *Theater*, pág. 300, Figura 211.

nupcial o para cualquier otra persona relevante en la crónica de Marco da Lodi, más bien debemos imaginar una *orchestra* vacía entre el público y el escenario. Y, lo que es más importante, mientras que Marco da Lodi comenta en detalle el decorado en perspectiva, no dice una sola palabra sobre asiento alguno desde el cual se tuviera un punto de vista privilegiado. Probablemente, de hecho, en aquel momento aún no se daban las condiciones para que ese asiento fuera siquiera imaginable. Nobuhide Nao ha demostrado que la planta y el alzado del decorado de Peruzzi implican un punto de vista ideal situado a una distancia de 80 metros de la parte delantera del escenario⁸. Teniendo en cuenta que la plaza donde se construyó el teatro tenía 17 metros de ancho, debe concluirse que Peruzzi no trabajaba en absoluto con la idea de un punto de vista físico en el que alguien hubiera sido capaz de sentarse⁹.

Sebastiano Serlio publicó el segundo de sus siete libros sobre arquitectura, que trata de la perspectiva, en París en 1545¹⁰. En sus últimas páginas codificó el conocimiento escenográfico de su maestro y contribuyó así enormemente a su difusión. Serlio ofrece una explicación completa, aunque breve, acerca de cómo construir un teatro temporal, basándose en gran medida en su experiencia en Vicenza en 1539¹¹. Siente la necesidad de establecer una distinción entre las reglas de perspectiva que ha estado explicando antes y la que aplicará a los escenarios, «por ser aquellas imaginadas sobre muros planos y por ser esta material y en relieve» (fol. 48r)¹². Esta distinción se refiere principalmente a la forma en que se coloca el punto de fuga (*Orizonte*). Lo que quiere decir se comprende mejor mirando el perfil de teatro que presenta (Figura 1). La pared de la sala donde se erige el teatro está marcada con una M, mientras que una P marca el telón de fondo pintado (dejando cierta distancia a la pared para que los actores puedan cruzar sin ser vistos desde un lado del escenario al otro). C es el proscenio, situado delante de las decoraciones tridimensionales montadas sobre el plano inclinado B-A. Es allí donde la representación se llevaba a cabo. Como cabe imaginar, el problema más difícil para un escenógrafo en este momento era asegurar que los edificios en escorzo sobre BA casaran a la perfección -vistos desde el público- con la perspectiva urbana pintada en P. Para que esta ilusión funcionara, Serlio explica que debe incluirse más de un punto de fuga. Tanto las líneas de los cuadrados en el suelo inclinado, como aquellas que debe aparecer como horizontales en las fachadas en escorzo de ambos lados del escenario convergen, no en el telón de fondo, sino en un punto imaginario más allá de la pared (O). Debe erigirse una estaca (L) en el límite entre

8 Nobuhide NAO, «A Study of ‘The Stage Set of *Le Bacchidè*’ by Baldassarre Peruzzi: The Development of ‘Prospettiva Solida’ in Early Sixteenth Century Italy», *Journal of Graphic Science of Japan*, 39 (2005), págs. 11–18 (págs. 16–17).

9 Para las medidas de la plaza, cfr. G. POCHAT, *Theater*, pág. 301.

10 Sebastiano SERLIO, *Tutte l’ Opere d’ Architettura. Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all’ architetto : et hora di nuovo aggiunto, oltre il libro delle porte, gran numero di case private nella città, & in villa, et un indice copiosissimo*, Venecia: Senese, 1584, en *ECHO. Cultural Heritage Online* <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:EAQFSZDY>> [consultado el 31 de julio de 2015].

11 Cfr. Carla BINO e Ilaria TAMENI, «Il teatro umanistico e rinascimentale», en Claudio Bernardi y Carlo Susa, eds, *Storia Essenziale Del Teatro*, Milan: Vita e Pensiero, 2005, págs. 121–64 (pág. 136).

12 «per essere quelle imagnate sopra le mura piane, y questa por essere materiale y di rilievo» SERLIO, *Architettura*, fol. 48r.

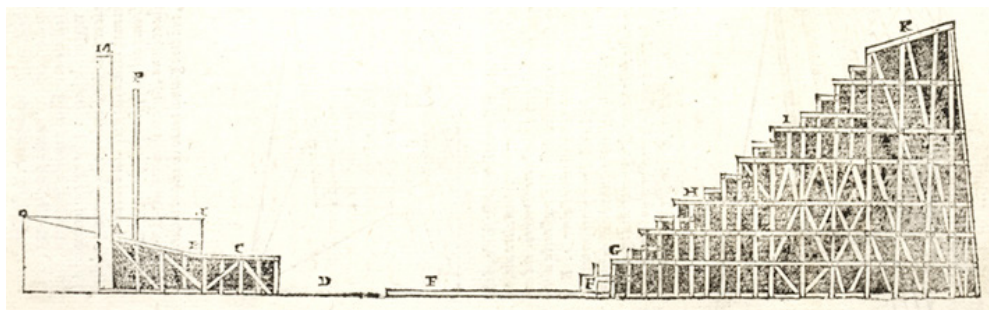


Figura 1. Sección de un teatro efímero. Sebastiano SERLIO, *Tutte l' Opere d' Architettura*, Venecia: Senese, 1584, fol. 47v. © Max Planck Institute for the History of Science.

el proscenio y la plataforma inclinada, y desde allí tirar una línea horizontal hasta el punto de fuga: «donde esta termine en el muro último del escenario, allí estará el horizonte, el cual servirá, sin embargo, solamente para ese muro, y esta línea será siempre la que será el horizonte para las fachadas de las casas que estén en vista frontal» (fol. 47v)¹³.

Serlio no es demasiado claro en este pasaje, pero probablemente quiere decir que esta línea debe usarse para hallar los puntos de fuga de las fachadas que están colocadas de frente a la audiencia. Esta línea representa el eje de visión y no es sólo una imaginaria ayuda geométrica sobre el plano, sino una cuerda que atraviesa físicamente el escenario en construcción desde su frente hasta el telón de fondo: «pero sea dicha línea una cosa estable, porque esta servirá a todos aquellos bastidores que estén de frente para hallar las anchuras de algunas cosas» (fol. 48v)¹⁴. Los puntos de fuga se colocan allí donde esta cuerda corta las extensiones de los planos de las fachadas frontales. Las líneas que representan las anchuras en estas fachadas, es decir, las que retroceden dentro de las superficies pintadas (como las de un balcón) convergerán en estos puntos de fuga¹⁵.

A pesar de que hoy describiríamos todos estos puntos de fuga como proyecciones de un único punto (O) a diferentes secciones del eje de visión, Serlio interpreta claramente cada uno de ellos como un punto de fuga (*Orizonte*) por derecho propio. Si el sentido de unidad que aporta un único punto de fuga no está presente, entonces tampoco es probable que para Serlio un único punto de vista fuera relevante en ningún sentido. Para el diseño y construcción del escenario en perspectiva no es aquí un determinado punto de vista en el auditorio lo que importa, sino un punto situado en el límite entre el proscenio y la parte inclinada del escenario. Es la cuerda tirada a partir de la estaca erigida allí la que resulta esencial para hallar los espesores de las fachadas frontales.

13 «dove essa finirà nel muro ultimo della Scena, ivi sarà l'Orizonte, il qual però servirà solamente per quel muro, & questa linea sarà quella che sarà sempre Orizonte alle faccie de' casamenti che saranno en maestà» SERLIO, *Architettura*, fol. 47v.

14 «ma la detta linea sia una cosa stabile, perche questa servirà à tutti quei telari, che saranno in maestà, per trovare le grossezze di alcune cose» SERLIO, *Architettura*, fol. 48v.

15 Günter SCHÖNE, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern*, Theatergeschichtliche Forschungen, 43, Leipzig: Leopold Voss, 1933, pág. 12.

Volviendo ahora la atención a la descripción que hace Serlio de la sala, veremos que aquí tampoco hay ningún punto de vista privilegiado que desempeñe un papel relevante. Aunque distribuye a los espectadores en el graderío de abajo arriba de acuerdo a su rango social, Serlio no menciona ningún motivo óptico al respecto y más bien debe entenderse como un intento de reconstruir los usos de los teatros antiguos. Serlio se limita a afirmar que «donde se ve F están los asientos de los más nobles»¹⁶, sin mencionar que quienes estuvieran sentados en el centro de la media circunferencia disfrutarían de una mejor vista del escenario en perspectiva que quienes se encontrasen en los extremos laterales (Figura 2). De hecho, si el eje de visión L-O se extiende hacia el auditorio, este toca las gradas en algún punto entre G y H, lo que demuestra que la primera fila, reservado para los espectadores más nobles, está colocada demasiado abajo y, por tanto, no coincide en ningún sentido con un punto de vista privilegiado.

La siguiente fuente relevante para el conocimiento escenográfico de la época es *La pratica della prospettiva* de Daniele Barbaro, publicado en Venecia en 1569¹⁷. Barbaro fue sobre todo un erudito humanista, y su conocimiento del escenario no provenía de ninguna experiencia como escenógrafo, sino de su estudio de Vitruvio. Tuvo amistad con Andrea Palladio, quien aportó las ilustraciones a la edición latina que hizo Barbaro de la obra de Vitruvio. Fue precisamente Palladio quien diseñó los planos del Teatro Olímpico de la Academia de Vicenza a la que ambos pertenecían; siendo este uno de los intentos más exhaustivos del Renacimiento italiano por construir un teatro según los cánones clásicos, no puede sorprender que Barbaro, al menos en lo que refiere a la distribución del público, siguiera en su ensayo el modelo de Vitruvio tan fielmente como Serlio¹⁸. Su diagrama muestra una *orchestra* semicircular (Figura 3) y ningún indicio sugiere que pensara sentar a los espectadores de mayor estatus en cualquier otro lugar que no fuera la primera fila. Barbaro menciona que el escenógrafo debe tener en cuenta la distancia con la audiencia al pintar el decorado, pero sólo se refiere a la elección de una distancia desde la que los espectadores puedan tanto ver el escenario como escuchar a los actores¹⁹. La única verdadera contribución más allá de lo que ya había escrito Serlio es un método para trazar las ortogonales como proyecciones de una cuerda. Se sujeta una cuerda al punto

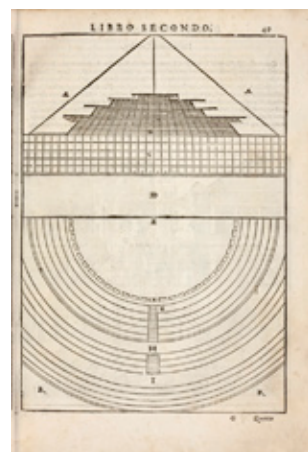


Figura 2. Plano de un teatro efímero. Sebastiano SERLIO, *Tutte l' Opere d' Architettura*, Venecia: Senese, 1584, fol. 49r.
© Max Planck Institute for the History of Science.

16 «dove si vede F, sono le sedie de più nobile». SERLIO, *Architettura*, fol. 47v.

17 Daniele BARBARO, *La pratica della prospettiva. Opera molto profittevole a' pittori, scultori, et architetti*, Venecia: Borgominieri, 1569, en *ECHO. Cultural Heritage Online* <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:CM4MKEMB>> [consultado el 31 de julio de 2015].

18 Cfr. Ian F. VERSTEGEN, 'Tacit Skills in the Perspective Treatise of the Late Renaissance', en Karl A. E. Emenkel y Wolfgang Neubner, eds, *Cognition and the Book: Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden: Brill, 2005, págs. 187-213 (págs. 203-06).

19 BARBARO, *Pratica*, pág. 155.

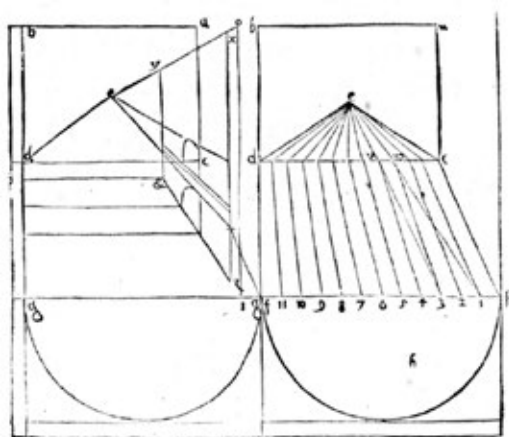


Figura 3. Diagrama mostrando la construcción de un escenario en perspectiva. Daniele BARBARO, *La pratica della prospettiva*, Venecia: Borgominieri, 1569, p. 155. © Max Planck Institute for the History of Science.

de fuga del telón de fondo y se extiende hasta una de las marcas que dividen el frente del escenario en partes iguales. «Una vez sujeta la cuerda es necesario retirarse al medio del teatro, como en el punto h, y mirar la cuerda estirada»²⁰. La línea ortogonal se traza en el suelo y en el telón de fondo de modo que aparezca como una sola con la cuerda, vista desde el centro de la sala. En comparación con el método de Serlio, que partía de una estaca en el escenario mismo, este procedimiento constituye un avance en el sentido de tomar un determinado punto de vista en la sala como base para el decorado en perspectiva. Aun así, sigue siendo algo impreciso y el punto desde el cual se observa la cuerda no queda definido con mayor exactitud. Más importante, quizá, es señalar que en la mentalidad clásica (vitruviana) de Barbaro el «mezzo del Theatro» no era un lugar destinado a que nadie se sentara.

La tendencia a considerar un punto de vista en la sala como base para el decorado (tanto en su comprensión teórica como en su realización práctica) puede advertirse de forma aún más clara en uno de los tratados renacentistas más prestigiosos sobre perspectiva: *Le due regole della prospettiva pratica* (1583)²¹. Su núcleo fue escrito por Giacomo Barozzi da Vignola, pero no fue sino hasta diez años después de su muerte cuando Ignazio Danti publicó el tratado con numerosos comentarios. En uno de esos comentarios encontramos las consideraciones de Danti sobre los decorados en perspectiva. Pese a que no era escenógrafo, sino cosmógrafo y matemático, Danti sí pudo haber tenido un conocimiento muy directo de la construcción de escenarios, dada su estrecha relación con la corte ducal de Florencia durante más de una década. En primer lugar, Danti explica que el método de Serlio para lograr la perspectiva sobre el escenario mediante dos puntos de fuga, uno para el telón pintado y otro para las partes tridimensionales, es erróneo²². Este desacuerdo se basa más bien en una cuestión de redacción. Mientras Serlio se inclina a hablar de varios «orizonti»

20 «Fermata la corda bisogna ritirarsi al mezzo del Theatro, ven nel punto h, y guardare la corda tirata» BARBARO, *Pratica*, pág. 155.

21 Iacomo Barozzi da VIGNOLA y Egnatio DANTI, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentari del Reverendo Padre Maestro Egnatio Danti*, Bologna: Longhi, 1682, en *ECHO. Cultural Heritage Online* <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:TMVX65MM>> [consultado el 31 de julio de 2015]. Para más información sobre la relevancia de este ensayo, cfr. Timothy K. KITAO, «Prejudice in Perspective: A Study of Vignola's Perspective Treatise», *The Art Bulletin*, 44 (1962), págs. 173–194 (págs. 186–187).

22 VIGNOLA y DANTI, *Le due regole*, pág. 90.

en el decorado, Danti distingue entre un punto principal («punto principale»), en el que convergerían las líneas de las fachadas en escorzo, y otros puntos para las fachadas frontales de las casas. Estos últimos son propiamente proyecciones del punto de fuga real a lo largo del eje de visión y, cuando se mira desde el público, «los tales puntos se harán uno solo con el punto principal»²³. Ambos están diciendo lo mismo con distintas palabras: lo que es significativo es que Danti, siguiendo estrictamente el espíritu de Vignola, se niega a hablar de varios puntos de igual entidad y tiende a unificar todos ellos bajo el «punto principale», tal y como hace el propio Vignola en su segunda regla²⁴. Esto revela una comprensión más unitaria del escenario, que exige la presencia de un único punto de fuga.

De un modo consistente, Danti atribuye también más importancia a un único punto de vista en la construcción del decorado de la que le concedía Serlio. Un único punto de vista se toma ahora como base para trazar todas las líneas ortogonales del decorado (Figura 4).

Y para hacer que las fachadas de las casas M L, e I K, converjan en el punto C, y concuerden con las casas pintadas en la pared G H, de modo que el ojo, que está en el punto A, de la distancia, vea que todo corre a unirse en el punto C, se operará de esta manera. Se plantará en el punto A, de la distancia, una regla a plomo tan alta como el ojo de quien mira, o un poco más, de modo que tirando un hilo desde el punto A al punto C, el punto principal de la perspectiva, esté a nivel: después se atará otro hilo en el punto C y queriendo señalar en las fachadas M L e I K, pongamos por caso, la cornisa E B, para colocar encima las ventanas y hallar también la altura de las ventanas y todas las demás cosas que queramos dibujar en perspectiva, se señalarán primero perfectamente en el frente de la perspectiva T V, según la medida que parezca, y después tirando un hilo desde el punto C a la esquina del frente V Q, como el hilo C D que va al punto E, a tocar la cornisa F E, señalada en el frente T V, y del punto A se tire un hilo a la esquina de la casa K R, tan alto o bajo como para que toque el hilo C E en el punto D, y haciendo en la dicha esquina un punto a la madera B se tirará la línea E B, la cual corresponderá a F E y convergerá en el punto C²⁵.

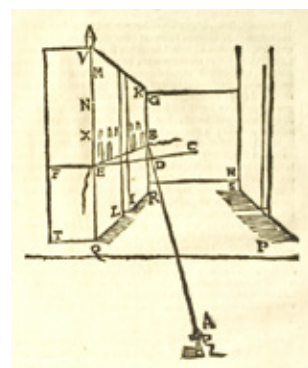


Figura 4. Diagrama mostrando la construcción de un escenario en perspectiva. Giacomo Barozzi da VIGNOLA and Egnatio DANTI, *Le due regole della prospettiva pratica*, Bologna: Longhi, 1682, p. 91. © Max Planck Institute for the History of Science.

23 «li quali punti faranno nondimeno con il punto principale tutt'uno». VIGNOLA y DANTI, *Le due regole*, pág. 90.

24 Cfr. KRITAO, «Prejudice», pág. 183.

25 «E per fare, che le facciate delle case M L, e I K, corrino al punto C, e s'accordino con le case finte nella parete G H, acciò l'occhio, che sta nel punto A, della distanza, vegga andare ogni cosa ad unirsi al punto C, si opererà in questa maniera. Si pianterà nel punto A, della distanza vn regolo à piombo tanto alto, quanto è l'occhio di chi mira, ò poco più, acciò tirando un filo dal punto A, al punto C, principale della Prospettiva, stia á livello: dipoi al punto C, si leguerà un altro filo, & volendo segnare nelle facciate M L, & I K, ponian caso, la cornice E B, per piantarvi sopra le finestre, e trovare anco l'altezze delle finestre, & ogn'altra cosa, che ci vorremo disegnare in Prospettiva, si segneranno la prima cosa perfette nella fronte della Prospettiva T V, secondo la misura che ci parrà, e poi tirando il filo dal punto C, all'angolo della fronte V Q, come é il filo C D, che vā al punto E, à toccare la cornice F E, segnata nella fronte T V, e dal punto A, si tiri il filo all'angolo della casa K R, tanto alto ò basso, fin

Lo que el matemático Danti ofrece aquí es un método para construir un plano imaginario mediante la conexión de tres puntos con hilos: el punto de vista (o «punto de la distancia» A), el punto de fuga (o «punto principal» C) y cualquier otro punto en alguno de los lados en escorzo del decorado (en este caso, E). La línea ortogonal que se busca (EB) es, de hecho, la intersección entre este plano imaginario y la pared lateral, que Danti halla al extender el plano a la correspondiente esquina posterior del escenario por medio de un hilo y conectando luego el punto resultante (B) con su contraparte en el frente del escenario (E). Aunque Danti no lo expresa en estos términos geométricos, el procedimiento contiene cierta elegancia matemática y es mucho más preciso que el de Barbaro. Pero los escenógrafos no estaban demasiado preocupados por la elegancia matemática y pronto encontrarían versiones simplificadas de este método, mucho más fáciles de aplicar. Lo que aquí importa, en cualquier caso, es que Danti tuvo una comprensión del decorado en perspectiva más unitaria que sus predecesores, y logró transmitir este conocimiento a través de un método preciso de construcción de decorados que asigna la misma importancia a un único punto de fuga y a un determinado punto de vista en la sala.

Danti no aclara nada sobre la distribución del público, pero en este sentido existe una valiosa información correspondiente a esos años. En 1589 el Duque Fernando de Médici casó con Cristina de Lorena. Las celebraciones incluyeron la puesta en escena de una comedia en el nuevo teatro de la corte construido por Bernardo Buontalenti en los Uffizi (en 1586, pero remodelado tres años más tarde)²⁶. Parece que en el teatro temporal que había erigido Vasari anteriormente en el Palazzo Vecchio ya se situó el asiento para el Duque en el centro de la sala²⁷. Para 1589 la costumbre estaba firmemente establecida: una plataforma elevada se reservó para la pareja ducal en el centro del auditorio en forma de U, separada de sus huéspedes por una balaustrada²⁸. Bastiano de Rossi describe la tarima con todo detalle, aunque no dice nada al respecto de que esta ocupe el punto de vista privilegiado²⁹. No se puede descartar, por supuesto, que tanto Buontalenti como el Duque, y tal vez también parte del público, estuvieran al tanto de la utilización del punto de vista privilegiado. Pero parece que de Rossi no lo estaba, lo cual muestra, al menos, que esto no formaba todavía parte integral del mensaje político de las celebraciones, algo que un cronista diligente no hubiera podido pasar por alto. Sin embargo, la posición central del príncipe durante esta representación es muy relevante para esta historia, puesto que la boda de 1589 se distribuyó por todas las cortes europeas mediante crónicas y grabados. Los diseños de Buontalenti para los *intermedii* fueron reproducidos por muchos escenógrafos en las décadas siguientes, y así, también, la disposición del auditorio.

che tocchi il filo C E, nel punto D, e facendo nell'angolo detto un punto al legno B, si tirerà la linea E B, la quale corrisponderà alla F E, e correrà al punto C». VIGNOLA y DANTI, *Le due regole*, pág. 90.

26 Cfr. James M. SASLOW, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as 'Theatrum Mundi'*, New Haven: Yale University Press, 1996, pág. 79.

27 Dorothee MARCIAK, *La place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Études et Essais sur la Renaissance, 50, Paris: Honoré Champion, 2005, págs. 173-174.

28 SASLOW, *The Medici Wedding*, pág. 81.

29 Cfr. Bastiano DE' ROSSI, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina De Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Florencia: Padovani, 1589, pág. 15.

EL ASIENTO DEL PRÍNCIPE

A finales del siglo XVI encontramos ya en Italia los dos elementos necesarios del modelo que se extenderá por las cortes europeas a lo largo del siglo siguiente: por un lado, los escenarios en perspectiva se construyen a partir de un único punto de vista; por el otro, la costumbre de sentar al príncipe en el centro de la sala está ya firmemente establecida, al menos en Florencia. Gobernantes y escenógrafos pronto conectarán ambos elementos en un solo dispositivo de profunda significación política, tan deudor de la óptica como de la etiqueta cortesana. Pero faltan todavía un par de pasos en esta evolución para encontrar el modelo completamente maduro y consciente de sí mismo en la obra de Sabbatini.

El arquitecto Lorenzo Sirigatti publicó *La pratica della prospettiva* en 1596³⁰. En el último capítulo de su primer libro trata de la construcción de escenarios, o, más precisamente, del problema de cómo hacer que el telón de fondo pintado y las paredes tridimensionales en escorzo coincidan³¹. Este problema concreto, como ya se ha dicho, era el verdadero núcleo de todos los retos que afrontaban los escenógrafos antes de que los decorados de bastidores laterales fueran de uso común. Por supuesto, también había sido la cuestión más relevante para Serlio, Barbaro y Danti, pero hay una diferencia fundamental entre la forma en que estos la abordaban y el modo en que lo hace Sirigatti. Serlio justifica su posición del punto de fuga más allá de la pared argumentando que «así todas las casas y otras cosas tendrán mayor dulzura en los escorzos», mientras que, de lo contrario, «todas las casas se amontonan» (fol. 48r)³². Cuando explica cómo mejorar la forma en que se ve el decorado, Serlio no hace mención a ningún punto de vista particular y habla como si el aspecto del decorado mejorase, en general, si se siguen sus reglas, con independencia de la posición del espectador. Danti escribe en términos de similar abstracción. Aunque en un primer momento parece referir el aspecto del decorado a un punto de vista exacto (A), después de explicar su método, Danti concluye:

Señalando ahora de este modo exactamente todas las demás cosas en las fachadas que retroceden de las casas de relieve, todo convergerá en el punto C, el principal, y así las casas pintadas de la pared G H concordarán de un modo justo con aquellas de relieve y se operará con un solo punto, conforme a las verdaderas reglas y a aquello que la Naturaleza opera en nuestro ver³³.

La referencia a un punto de vista particular ha desaparecido y, en cambio, una mención a la naturaleza debe convencer al lector de que, siguiendo las reglas de Danti, el decorado estará correctamente construido en sí mismo. Aun cuando el punto de vista tiene tal importancia en su método, Danti no reconoce, por tanto, la conclusión obvia: que la

30 Lorenzo SIRIGATTI, *La pratica della prospettiva* (Venice: Girolamo Franceschi Sanese, 1596), en *Internet Archive* <http://archive.org/details/gri_33125008485225> [consultado el 31 de julio de 2015].

31 SIRIGATTI, *La pratica della prospettiva*, fol. 42v.

32 «così tutti li casamenti, & altre cose havranno più dolcezza ne gli scorci [...] tutti li casamenti se adunano». SERLIO, *Architettura*, fol. 48r.

33 «Hora segnandosi così sattamente ogn'altra cosa nelle facciate digradate delle case di rilievo, correrà ogni cosa al punto C, principale, e così le case finte della parete G H, accorderanno giustamente con quelle di rilievo, e si opererà con un sol punto, conforme alle regole vere, & à quello che la Natura opera nel veder nostro». VIGNOLA y DANTI, *Le due regole*, pág. 91.

construcción en perspectiva será contingente y funcionará con corrección sólo cuando se contemple desde ese punto determinado, al tiempo que se verá incorrectamente desde cualquier otro punto de la sala.

Sirigatti es el primero que muestra una fuerte conciencia de esta contingencia del efecto perspectivístico del decorado. No puede afirmarse que sus predecesores no fueran conscientes, desde luego, pero lo cierto es que no consideraron pertinente incluir esta conciencia en sus procedimientos de trabajo. Sirigatti, en cambio, está muy preocupado por las diferentes calidades de vista entre los espectadores. Es el primero en escribir algo como: «todos aquellos que tengan la vista en la línea P.E.X. juzgarán que el relieve se une con lo pintado, pero aquellos que estén con la vista fuera de dicha línea conocerán el engaño y tanto más cuanto se alejen de esta»³⁴. Con la creciente comprensión del funcionamiento de los decorados en perspectiva, se perdió cierta inocencia: los escenógrafos fueron cada vez más conscientes de que en un sistema de perspectiva central cuanto mayor es la ilusión que se logra en el decorado, más limitada queda a un punto de vista particular. Este proceso está claramente completado en 1625, cuando Pietro Accolti corrige a Sirigatti de forma explícita en *Lo inganno de gl'occhi* indicando:

Y en primer lugar, en estos propósitos no se persuade nadie, como ha creído el Cavaliere Lorenzo Sirigatti [...], de poder dibujar un escenario tan exactamente que a mayor número de espectadores, dispuestos uno tras otro en una cierta línea recta, totalmente obedezca y que a los ojos de muchos concuerde en todas sus partes [...] Se seguirá que en diversas distancias podrá ser más discordante, y menos en otras; por lo que no se da la concordancia de las cosas pintadas en proceso de línea, sino en punto³⁵.

Finalmente, fue Nicola Sabbatini quien expresó con claridad la conjunción del punto de vista privilegiado y el asiento para el príncipe. Lo hace de forma clara en el capítulo 34 de su tratado *Pratica di fabricare scene e machine ne' teatri* (Rávena, 1638)³⁶.

Aun cuando la colocación del asiento del gobernante en el centro de la sala puede haber sido un uso establecido ya para entonces en las cortes italianas, fue Sabbatini el primer escenógrafo en conectarlo con el método completamente desarrollado para la construcción del decorado a partir del punto de vista. Él representa el puente entre una costumbre cortesana y el conocimiento óptico que se había ido desarrollando alrededor del escenario desde la primera mitad del siglo XVI.

34 «tutti quelli che haranno la vista nella linea P.E.X. guidicheranno il rilievo unire con il finto, ma quelli che saranno con la vista fuori di detta linea conosceranno l'inganno, e tanto più quanto si allonteranno da essa». SIRIGATTI, *La pratica della prospettiva*, fol. 42v.

35 «Et prima, in questi propositi, nessuno si persuade, come ha creduto il Cavaliere Lorenzo Sirigatti [...] poter disegnarsi una Scena sì sattamente, che à piú numero di Spettatori, per una certa data linea, & dirittura l'un dopo l'altro disposti, onninamente obbedisca, & à gl'occhi di molti concordi nelle sue totali parti [...] ne seguirà, che in diverse distanze possino discordare piú, e meno tra di loro; adunque, non si dà in processo di linea, ma in punto la concordanza delle cose finte». PIETRO ACCOLTI, *Lo inganno de gl'occhi. Prospettiva pratica*, Florencia: Ceconcelli, 1625, en *ECHO. Cultural Heritage Online* <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:KSKH7YK2>> [consultado el 31 de julio de 2015], págs. 91-92.

36 Nicola SABBATINI, *Pratica di fabricare scene e machine ne' teatri*, Rávena: de' Paoli y Giovanelli, 1638, en *Internet Archive* <<http://www.archive.org/details/praticadifabrica00sabb>> [consultado el 31 de julio de 2015].

Después de determinar los límites del escenario, colocar el punto de fuga y las marcas en el frente del escenario donde comienzan las fachadas frontales de las dos primeras casas, el siguiente paso es la posición del punto de vista. Se toma aquí, muy literalmente, como un punto de visión. Su ubicación se determina con un procedimiento óptico: se toma una escuadra y, manteniéndola en posición horizontal delante del ojo, se mira hacia el escenario desde la mitad de la sala y se avanza y retrocede hasta hallar el punto donde los dos brazos de la escuadra coinciden con ambas marcas en el frente del escenario³⁷. Sabbatini no explica por qué opta por este método sin precedentes, pero está claramente destinado a encontrar el lugar desde donde todo el escenario puede verse de un solo golpe de vista. Después de localizar este punto en el suelo del auditorio y erigir allí una estaca, debe extenderse una cuerda a nivel desde el punto de fuga y es exactamente donde la cuerda corta la estaca donde Sabbatini establece el punto de vista (llamado «*punto della distanza*») (p. 10). Una vez que el punto de vista está fijado y conectado con el punto de fuga a través de una cuerda horizontal, Sabbatini procede a trazar las ortogonales que retroceden en el escenario. A continuación, coloca el asiento del príncipe:

Me parece razonable, habiendo terminado ya de tratar cómo deba hacerse el escenario, decir también cómo y en qué sitio debe acomodarse el lugar para el príncipe u otro personaje que deba asistir. Se tendrá por tanto en consideración hacer la elección del lugar más próximo que sea posible al punto de la distancia, y que esté tan elevado del plano de la sala que estando sentado la vista esté en el mismísimo plano del punto de fuga, que así todas las cosas señaladas en el escenario aparecerán mejor que en cualquier otro lugar³⁸.

El punto de vista se determina ahora de un modo tan preciso que el príncipe debe ocupar, no ya una posición particular en el plano de la sala, sino también sentarse lo más cerca posible de la altura real a partir de la cual el decorado ha sido construido. El ojo del gobernante debe identificarse plenamente con el punto matemático que funciona como la base de toda la construcción perspectivística. Dada esta conciencia de la deseable coincidencia entre la relación óptica con el escenario y la jerarquía social, no es de extrañar que toda la distribución de asientos, y no sólo el trono del príncipe, se ordenara bajo los mismos criterios. Sabbatini recomienda que la persona encargada de sentar a los espectadores conozca personalmente al mayor número posible de ellos, ya que debe intentar «que las personas idiotas y plebeyas se acomoden en los escalones y a los lados [...], (p)ero las personas hacendosas y de garbo, deben acomodarse en el plano de la sala y tan al medio como sea posible»³⁹. De este modo, la distribución de asientos, con la vista de diferente calidad al escenario, se corresponde con una jerarquía social que, además, se equipara con

37 SABBATINI, *Scene*, pág. 9.

38 «Mi pare ragionevole, essendosi di già finito di trattare come si debba fare la Scena, di dire anco come, & in qual sito si debba accomodare il luogo per il Prencipe od altro Personaggio, che vi doverà intervenire. Si haverà per tanto in consideratione di far' elettione di luogo piu vicino, che sia possibile al Punto della distanza, e che sia tanto alto dal piano della Sala, che stando à sedere, la vista sia nel medesimo piano del Punto del concorso, che così tutte le cose segnate nella Scena appariranno meglio, che in alcuno altro luogo». SABBATINI, *Scene*, pág. 55.

39 «che le persone idiote, e plebee si accomodino ne gli Scaloni, e dalle Bande [...], (m)a le persone faccenti, e di garbo, si debbano accomodare nel de piano della Sala, più che sia nel Mezo possibile». SABBATINI, *Scene*, pág. 66.

una escala supuestamente natural de gracia e inteligencia. En la cima de esta pirámide se encuentra el príncipe, que encarna también el vértice de la pirámide visual. Todo encaja, y no es sorprendente que una encarnación tan palmaria del modo en que el absolutismo monárquico imaginaba el cuerpo social se extendiera con éxito por Europa en cuestión de años.

**«...POR LA ESPECIALÍSIMA DEVOCIÓN QUE TUVO A CRISTO
CRUCIFICADO...»: UN ACERCAMIENTO AL SANTO CRISTO
DE LOS JESUITAS DE SEVILLA A TRAVÉS DEL PRISMA
DE SU PERCEPCIÓN**

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El grupo escultórico de Cristo Crucificado con María Magdalena a sus pies que realizara Juan de Mesa para la Compañía de Jesús en Sevilla en 1620 atesora un profundo significado. La aproximación al mismo desde distintas perspectivas –la jesuita, erudita, imaginativa y devocional– demostrarán la elocuencia de su mensaje y la capacidad de la Fe para condicionar las venturas y desventuras de estos divinos simulacros.

PALABRAS CLAVE

Sevilla, siglo XVII, escultura, Compañía de Jesús, Juan de Mesa.

ABSTRACT

The sculpture set of Crucified Christ with Maria Magdalena on his feet, which was made to the Society of Jesus in Seville by Juan de Mesa in 1620, amasses a deep significance. The approximation to it from several perspectives –Jesuit, erudite, imaginative and devotional– demonstrates the eloquent's message and the ability to the faith in order to determine the joy and misfortune of these divines semblances.

KEYWORDS

Seville, seventeenth century, sculpture, Society of Jesus, Juan de Mesa.

INTRODUCCIÓN

El 13 de marzo de 1620, Juan de Mesa se personaba en la escribanía de Gaspar de León para rubricar uno de los encargos que lo iban a inmortalizar:

Sepan quantos esta carta vieren como yo juan de mesa escultor vezino desta çiudad de seuilla en la collacion de san martin otorgo y conosco que soy conbenido y consertado con el padre pedro de urteaga preposito de la casa profesa de la compañia de jesus desta ciudad de seuilla en tal manera que yo sea obligado y me obligo de hazer y dar hechas y acabadas dos ymagenes de escultura la una con cristo crusificado y la otra una madalena abraçaza al pie de la crus de madera de cedro anbas a dos de la estatura ordinaria umana¹

Tras la conclusión de los simulacros, introduce en el interior del Crucificado un conciso pergamino indicando autoría y fecha: «*Ego feci Joannes de Mesa, anno 1620*». Incluso dispondremos de otro documento, del que hablaremos más adelante, certificando tales datos así como aportando otros. Apreciamos, por tanto, una preocupación por dejar testimonio claro de la paternidad de la imagen y eso deriva de la gran trascendencia que se esperaba de su hechura pero también que los condicionantes previos ostentaban una profunda significación en el seno de la Compañía. ¿Responde su encargo a alguna necesidad específica? Quizás para responder a estas preguntas tengamos que hundirnos en las raíces más profundas del origen mismo de esta, a veces controvertida, orden religiosa.

UNA MIRADA DESDE EL PROPÓSITO

Desde sus orígenes, los jesuitas llevaban a cabo diversas labores, todas herederas y consecuencia de los textos principales de la orden, las *Constituciones* y los *Ejercicios Espirituales*. Sin embargo existe una labor muy concreta que ni siquiera se recoge en ellos aunque sí aparece en la llamada *Fórmula del Instituto*, donde San Ignacio [Fig. 1] establece una serie de ministerios específicos que coexisten con otros denominados Ministerios Apostólicos Especiales y que responden a necesidades caritativas y sociales². Dentro de ellos vamos a destacar uno en particular, el dedicado a la prostitución. Tras su llegada a Roma en 1538, Ignacio se interesó por este problema, organizando una casa para mujeres arrepentidas bajo la advocación de Santa Marta, a cuyo amparo fundó una asociación piadosa –la Compañía de Gracia– de la que asumió su atención espiritual. Otra obra instituida fue la *Compagnia delle Vergini miserabili*, con la finalidad de evitar que las jóvenes hijas de prostitutas se dedicaran a dicho ejercicio.

En realidad, aunque el apostolado particular con prostitutas no era uno de los ministerios propios de la Compañía, no fue algo aislado sino más bien usual. Estas prédicas se englobaban en las llamadas misiones urbanas internas; durante el generalato de Ignacio

1 Heliodoro SANCHO CORBACHO, *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1931, págs. 69-70.

2 Charles Edwards O'NEILL y Joaquín María DOMÍNGUEZ, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, 3, Roma: Institutum Historicum, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001, págs. 2678-2679.

(1541-1556) «los jesuitas ejercieron los ministerios que les caracterizaban: predicación en las fiestas, adviento y cuaresma en sus iglesias, y sobre temas morales, a veces con lección sacra o una exposición doctrinal sobre temas controvertidos»³. En el ámbito específico de recuperación de mujeres de la calle podemos destacar la figura de Giovanni Saliceto quien toma como patrona de sus misiones a Santa María Magdalena y obtiene importantes conversiones en Roma. Dentro de los límites de la ciudad, el procedimiento a seguir se acomodaba a unas directrices concretas. El hecho de disponer de un espacio delimitado para a las prácticas sexuales, más o menos controladas, no impedía a los jesuitas ejercer un férreo control sobre todo lo referente a estas mancebías y, en ocasiones, sobre temas ajenos a la propia doctrina. Lo que se perseguía era el alejamiento de las tentaciones y una vigilancia continua de las actividades que allí se llevaban a cabo. El instrumento más importante utilizado para estos fines fue la Congregación.

Uno de los objetivos principales de la Reforma Católica era enseñar la doctrina cristiana a todos aquellos que la desconociesen; por ende, había que universalizar la formación a los laicos, pues uno de los males que se trataron de corregir desde el propio Trento era, precisamente, la deficiente preparación del clero y, por extensión, del pueblo, en los aspectos doctrinales. Existieron algunas congregaciones dedicadas en exclusiva a esto. No obstante, una de las actividades más características fue la dedicación a las obras de caridad que, por un lado, servían a sus miembros como medio para alcanzar la propia santificación y perfección y, por otro, constituían una forma de apostolado concretado en la ayuda espiritual y corporal hacia los más necesitados. Inserto dentro de los cometidos de carácter asistencial, el control de la moral se erigió como uno de los más importantes siendo el pecado más perseguido el de la prostitución. La línea creada por San Ignacio en Roma, con la mencionada Casa de Santa Marta y el conservatorio de las vírgenes miserables, será perpetuada por otras congregaciones fuera de los límites italianos destacándose, en el caso andaluz, la denominada cofradía del Espíritu Santo en la ciudad de Granada y la intitulada de la Concepción de Nuestra Señora, de Clérigos de orden sacro en Sevilla. Ambas fueron auspiciadas por el arzobispo Pedro Vaca de Castro situándose al frente de la sevillana el padre Pedro de León.

Las imágenes que se encargan a Mesa se conciben con una función a nivel interno dentro de estas labores asistenciales en cuanto a la moralidad pública. Esto se constata con ejemplos como el Crucificado de la Misericordia [Fig. 2], también ejecutado por Mesa entre 1622 y 1623 para el patronato de doña Juliana sarmiento, de férrea significación jesuita. López Martínez en su trabajo «Patronatos y hermandades de la adolescencia sevillana en el



Fig. 1. Juan Martínez Montañés, *San Ignacio de Loyola*, 1610. Iglesia de la Anunciación. Sevilla. (Foto: José Luis Filpo)

3 *Ibidem*, pág. 2081.



Fig. 2. Juan de Mesa, *Cristo de la Misericordia*, 1622-23. Iglesia conventual de Santa Isabel. Sevilla.

siglo XVI» ya nos comentaba que las efigies del Crucificado presidieron los recogimientos de adolescentes peccadoras siendo esta iconografía el vehículo para lograr su arrepentimiento⁴.

La firma del prepósito general de la casa sevillana en el contrato sabiendo que, como veremos más adelante, es el padre Francisco de los Cameros quien realmente costea el grupo y su retablo, puede resultar sintomática ya que encierra una intención específica por parte del comitente de erigirlo como referente simbólico de la Compañía tanto en lo relativo a reflexión y meditación frente al Crucificado como en el plano de la redención de los pecados a través de la penitencia, aspecto que se condensa en la efigie de María Magdalena. Están pensadas hacia el interior, hacia el recogimiento de la orden y de cada uno de los individuos que la conforman. En sus acciones públicas, esto es, en la predicación, utilizaban imágenes como reclamo y apoyo visual de lo que se estaba manifestando mediante la palabra como veremos en el ejemplo del licenciado Luque⁵. El Santo Cristo y la Magdalena se situarían en el plano contrario: se convierten en el apoyo visual de los rezos de los jesuitas. Esta función doméstica, alejándonos totalmente de cualquier sentido peyorativo del término, constituye

una lección y adoctrinamiento de la Comunidad en cuanto a las actitudes ante la muerte, el pecado, su penitencia y a posterior redención.

UNA MIRADA DESDE LA ERUDICIÓN

En un plano eminentemente figurativo, existía una confluencia teórica centrada en la utilización inteligente y fundamentada de la imagen aludiendo siempre a ésta como vehículo de culto sobre su ascendente divino. En paralelo a los ríos de tinta en que derivó el intento de su justificación teórica, ya san Ignacio, previamente al Concilio, atisbó la importancia de las imágenes y su impacto en la sensibilidad del espectador. Es precisamente este aspecto el que pretende encauzar en sus *Ejercicios Espirituales* propulsando su uso y extremando su realismo y verismo, llegando a conformar un entorno tanto visual como táctil. En otras palabras, llegar a la realidad a través de los sentidos⁶. No en vano, en su quinto ejercicio,

4 ABC de Sevilla, 17 de febrero de 1955, pág. 16.

5 Véase nota 10.

6 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 5 (1974), págs. 77-79.

refería que «la aplicación de los sentidos [...] es muy útil y conveniente»⁷. Un uso adoctrinador de la imagen que también vemos en el jesuita cordobés Martín de Roa, quien incide en la importancia de los sentidos, sobre todo el de la vista y cuya primacía argumentaba en sus líneas⁸.

El mayor grado de impacto lo ostentaba la escultura. Bien es cierto que existen ejemplos paradigmáticos del engaño de la vista que la pintura encierra como el Crucificado que Zurbarán pintara en 1627 para la sacristía del convento dominico de San Pablo de Sevilla. Su ubicación en la penumbra de este espacio resaltaba los valores volumétricos creando al espectador la confusión de su naturaleza material⁹. El desconcierto de su percepción se realizaba mediante un ardid visual pero aquí se trataba de mostrar la realidad tal cual. Por ello, las imágenes escultóricas, dada la inmediatez de su tridimensionalidad, cumplirían a la perfección este cometido. Por ejemplo, en el contexto madrileño, nos relata Francisco de Luque Fajardo sobre el uso del sermón ilustrado con apariencias: «Domingo en la tarde fueron célebres en esta santa iglesia, donde se predicaron los passos de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo, ya que no con figuras de bulto como en Sevilla, a lo menos con imágenes de pinturas famosas»¹⁰.

Ahora la problemática se ceñía sobre en qué tipo de representaciones volcar esta misión. San Ignacio tomará como base diferentes textos donde convergen elementos dogmáticos y necesidades espirituales como puede ser la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia aunque la exigencia de un modelo de imitación se concreta en la obra del beato agustino Tomás de Kempis [Fig. 3], *Imitatio Christi*, cuya primera edición data de 1418. Éste recomendaba meditar acerca de la Pasión de Cristo a través del momento de la crucifixión. Dicho texto surgió al amparo de una literatura específica conocida como *Ars moriendi*, una especie de guías con los procedimientos para llegar a una buena muerte o cómo morir bien. Esto puede explicarse ya que se dan en un período de calamidades, males, pestes y epidemias donde la muerte estaba muy presente intentando sentar las bases de una digna muerte cristiana. El primero de ellos, fechado en 1415, titulado *Tractatus artis bene moriendi*, obra de un fraile anónimo dominico, señala expresamente en su cuarto capítulo la necesidad de imitar a Cristo.



Fig. 3. Crucifixión. En Tomás de Kempis, *Imitatio Christi*, Paris, 1492.

7 Miguel LOP SEBASTIÁ, *Los directorios de ejercicios: 1540-1599*, Bilbao: Mensajero, 2000, pág. 279.

8 Martín de ROA, *Antigüedad veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias: historias i exenplos a este propósito*, Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1623, pág. 43.

9 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid: Cátedra, 1996, pág. 189.

10 José SIMÓN DÍAZ, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pág. 47.

Pero ¿qué tipo de crucificados se estaban dando en el entorno de Kempis y en los que él mismo recomendaba meditar? El denominado crucifijo gótico doloroso, así llamado por sus caracteres formales tan personales: dramatismo, patetismo, expresionismo, muerto y sufriente, donde se observa una preocupación específica por recrear los signos pasionarios como las laceraciones o la llaga del costado. Su influjo será determinante en las creaciones españolas que se darán durante el siglo xv¹¹.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo xvii, en lo tocante a iconografía, el debate estaba servido. En el *Arte de la Pintura*, Francisco Pacheco dedica sus dos capítulos finales, xv y xvi, a esta cuestión titulado el primero «A favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro Redentor», mientras el restante se denominaba «En que se refiere el sentimiento y aprobación destas dos cartas por hombres doctos que las censuraron». El primero consta de dos escritos de Francisco de Rioja y respuesta de Pacheco a éste, fechados en 1619 y 1620, donde se ofrece una defensa de los cuatro clavos con gran aparato erudito, concretamente el alegato de 1609 de Angelo Rocca; en el segundo se aportan siete aprobaciones que respaldan la propuesta iconográfica presentadas por todas las fuerzas vivas de la iglesia sevillana del momento.

Francisco de Rioja cita, entre otros, al obispo Lucas de Tuy (1239-1249) en su Tratado *De altera uita*. Su *editio princeps* se publica en 1612, reeditándose seis años más tarde en Colonia, y siendo su primer editor el jesuita Juan de Mariana, el cual estructura la obra en libros. En el segundo de ellos dedica un capítulo completo a intentar demostrar que la crucifixión de Cristo se llevó a cabo con cuatro clavos. Para dar más énfasis, relaciona los clavos que ha podido ver en distintas partes del mundo¹². Rioja llega a utilizar en su alegato párrafos completos del Tudense¹³. Por su parte, Pacheco alude al Volto Santo di Lucca, imagen legendaria realizada por Nicodemo, la cual puede datarse en el siglo xi.

Bien es cierto que la reacción del Tudense se debe a que ya habían comenzado a circular imágenes de Crucificado de tres clavos que gozaban de gran difusión y predicamento por su carácter milagroso. Podemos señalar el conocido como Cristo de Beirut, que había sido trasladado a Bizancio desde Palestina como trofeo de guerra a finales del siglo x¹⁴. Este Cristo había disfrutado de fama temprana en el reino de Aragón y su culto viene ligado al de otras representaciones de imágenes milagrosas como el famoso Cristo de Burgos, una de las obras más sobrecogedoras de la imaginería española. Es por ello que Pacheco abogue por la recuperación del Cristo de cuatro clavos, amparándose en el modelo fundido en bronce que el platero Franconio había traído a Sevilla en 1597, el cual era reproducción de otro de Jacopo del Duca que se inspiraba, a su vez, en dibujos de su maestro Miguel Ángel.

11 Disponemos de una interesante aproximación en Ángela FRANCO MATA, «Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo xv», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), págs. 395-403.

12 Emma FALQUE, «La iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte*, 23 (2011), pág. 23.

13 FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 718

14 Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid: Marcial Pons, 2007, pág. 133 y ss.

UNA MIRADA DESDE LA INVENTIVA

En nuestras últimas intervenciones acerca de Juan de Mesa¹⁵ hemos indagado una faceta que resulta muy interesante: sus posibles fuentes de inspiración y modelos de creación. Hasta el momento no podemos constatar que el cordobés poseyera una biblioteca al modo de otros artistas, más en la línea erudita o intelectual, asemejándose su quehacer al de un artesano. El desconocimiento acerca de su formación no permite concretar nada más. Lo que sí se aprecia en su producción son ciertos influjos procedentes de su círculo profesional inmediato ya sea de mano de su maestro durante el período formativo (1606-1610) o a través de las relaciones con otros artistas y colaboradores.

Montañés será el perfecto enlace para entrar en contacto con lo más granado tanto de la clientela sevillana como de la élite de artistas. Podemos establecer un vínculo estético con quien fue colaborador del mismo, Gaspar Núñez Delgado. Sus archiconocidos *Ecce Homo* servirán como base a Mesa para reinterpretar su caudal expresivo en piezas como el Cristo de la Agonía, donde el modelo iconográfico también encuentra reflejo en los crucifijos marfileños de Núñez como el conservado en el museo de Indianápolis y fechado en 1599. De igual modo, este gesto lo vemos en el solemne Crucificado del pintor romano Juan Guy, realizado en 1611 [Fig. 4]. Este artífice está relacionado con la comunidad de vizcaínos en Sevilla, al igual que Montañés, para la que lleva a cabo en 1593 y en compañía artística con Juan de Oviedo y Núñez Delgado el retablo de su capilla sita en el convento casa grande de San Francisco en Sevilla¹⁶. Guy contratará en 1608 un retablo para la misma capilla, que hoy no conservamos¹⁷.

La contemplación de la obra de pintores de su entorno inmediato es plausible. Es más, su estrecha colaboración con muchos de ellos nos plantea un marco de investigación más concreto. Resulta determinante destacar la que mantuvo con Jerónimo Ramírez, dado que éste aparece como fiador del escultor en alguna ocasión. Además, se constituye en intermediario del Santo Cristo de Tejada para la capilla propia del Colegio Imperial madrileño, como veremos más tarde. Incluso, atisbamos algún guiño en el Crucificado con la Magdalena a sus pies que preside la iglesia del convento de Santa Clara de Alcalá de Guadaíra, do-



Fig. 4. Juan Guy, *Crucificado*, 1611. Ayuntamiento. Sevilla.

15 José Carlos PÉREZ MORALES, «Inspiración terrenal para diseños divinos. Reinterpretando a Juan de Mesa», conferencia pronunciada el 27de enero de 2016 en la sede del Ateneo de Sevilla dentro del Curso de Temas Sevillanos.

16 VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla: Diputación de Sevilla, pág. 87.

17 Enrique VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2003, pág. 163.



Fig. 5. Juan Martínez Montañés, *Cristo de la Clemencia*, 1603-4. Catedral. Sevilla. (foto: Elisa Mellado)

cumentado en 1633 y procedente de un retablo lateral del hospital de las Cinco Llagas¹⁸. A través de Ramírez conocerá de primera mano la producción de Roelas, del cual es discípulo y colaborador. Recordemos que el primero había llevado a cabo los maravillosos lienzos para la majestuosa máquina retablística de la iglesia jesuita entre 1604 y 1606.

En la misma línea de posible inspiración destacar el Tríptico del Calvario que Frans Francken ejecuta en 1585 para el hospital de las Bubas cuyo edificio ocupó la orden hospitalaria de san Juan de Dios. Mesa visita este recinto hacia 1618, año en el que concierta con el prior de la orden, fray Juan de Contreras, una efigie de san Carlos Borromeo. La configuración del grupo principal encajaría a la perfección con los testimonios materiales que conservamos del encargo original de Mesa.

No obstante, interpretará un referente escultórico obligado: el Crucificado de la Clemencia que su maestro ejecutara entre 1603 y 1604 para el arcediano Vázquez de Leca [Fig. 5]. En las cláusulas contractuales se exige que estuviese vivo, mirando a cualquier persona que orase a sus pies y a quien le está hablando¹⁹, aspecto que procede del propio concepto jesuita. La familiaridad con los postulados de la Compañía viene determi-

nada por su estrecha filiación con el padre Hernando de Mata, de quien Leca era discípulo e hijo espiritual. Además, éste encabezó la Congregación de la Granada de la que era miembro, al igual que el escultor²⁰.

Centrándonos en la producción mesina, el Santo Cristo de la casa profesa es el tercero del catálogo de crucificados de los que conservamos documentación y el primero con destino a una orden religiosa. Previamente había llevado a cabo los del Amor y la Conversión entre los años 1618 y 1620. No obstante, con éste comienza una serie determinada cuyo marco teórico y estético se quiere ajustar. De ahí que se le requieran con la particularidad de imitar al Cristo de los jesuitas sevillanos. Así le seguirían en 1621 el del Colegio Imperial de Madrid, el de la Misericordia entre 1622 y 1623, el simulacro para la iglesia de San Pedro de Lima también en 1622, el ejecutado para la íntima devoción del canónigo de la Colegial de Osuna en 1623 y el requerido por el pintor de imaginería Antonio Pérez en mayo de 1627, a escasos seis meses del óbito del artista.

18 *Ibidem*, pág. 225.

19 María Elena GÓMEZ MORENO, *Escultura del siglo XVII*, Madrid: Plus-Ultra, 1963, pág. 138.

20 Véase Antonio GONZÁLEZ POLVILLO, «La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas», *Atrio: revista de historia del arte*, 15-16 (2009-2010), págs. 47-72.

Sus crucificados son la prueba de que, en paralelo a los textos justificativos, en el terreno práctico todo respondía a otras circunstancias, estéticas y de decoro, en base a las posibilidades que ofrecía cada tipo iconográfico. Incluso el propio Pacheco, acérrimo defensor de la representación del Crucificado con cuatro clavos, sufre un proceso y actualización de su pensamiento a partir de 1611. Este es el año en que se fecha el Crucificado expirante de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de la localidad sevillana de El Coronil²¹, el cual ostenta tres clavos²². A partir de aquí, y debido a su viaje por Castilla y la Corte donde en El Escorial, donde contemplará estampas de la Colección Real²³, siente gran admiración por las de Alberto Durero, cuya autoridad le es indiscutible adoptando este modelo para sus teorías acerca de Cristo en la cruz.

UNA MIRADA DESDE LA FE

Conocemos de modo fehaciente que las imágenes se finalizan el 8 de septiembre de 1620. El jesuita Antonio de Solís relata el momento de traslado y entronización de las mismas dentro del sacro recinto, ya en la cuaresma de 1621. Tuvo que ser algo solemne dada la precisión del relato y teniendo en cuenta, además, el carácter privado de su texto.

El primer domingo de quaresma de este año se estrenó el altar del Santo Cristo que está enfrente del púlpito en nuestra Iglesia [...] colocóse la santa Imagen el sábado antes en la Capilla interior de la Congregación de los Clérigos (así la llama la historia) y una estatua de la Magdalena a sus pies. Sacóse de allí en procesión y constaba del P. Provincial, P. Prepósito y toda nuestra Comunidad con luces. Unos Ermanos llevaban sobre un bufete Santa María Magdalena y seis Padres con sobrepellices a hombros en andas el Santo Crucifijo [...] Estuvo el domingo descubierto con muchas luces, mas no se dijo Misa en aquel Altar hasta la Mayor que se dijo a su hora el P. Francisco de los Cameros a cuya solicitud se hizo el retablo²⁴.

Quizás no se haya prestado la suficiente atención al citado Francisco de los Cameros. Gracias a Solís sabemos que nace en Cádiz en 1568, ingresa en la Compañía en 1587 y jura los votos en Sevilla el 14 de junio de 1609. Tres años más tarde se le refiere como diácono. Fallece en su tierra natal el 16 de noviembre de 1642, habiendo sido Rector del Colegio Inglés (1621-27), Osuna (1630-34) y Cádiz (1638-41). Los textos lo señalan como promotor del retablo pero existe un documento fragmentario donde se muestra también como el solicitante del grupo del Cristo y la Magdalena:

El rrei don Felipe Ter... Castilla... Apostólico Paulo Papa Quinto siendo asistente... en esta ciudad el señor Conde de Peñaranda mando hacer esta Santa hechura de Santo Cristo el Padre Francis-

21 Véase Juan Luis RAVÉ PRIETO, «Un nuevo Crucificado de Francisco Pacheco», *Laboratorio de Arte*, 5 (1992), págs. 305-316.

22 AA.VV., *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2016, págs. 160-161.

23 Benito NAVARRETE PRIETO, «Durero y los cuatro clavos», *Boletín del Museo del Prado*, 16 (1995), pág. 8.

24 Antonio DE SOLÍS, *Los dos Espejos. Historia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla durante sus dos primeros siglos 1550-1767*, Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 2010, págs. 169-70.

co... Osa... Sis... mero Padre de la Compañía de Jesús siendo Juan de Mesa escultor besino desta ciudad de Sibilla natural de Córdoba. Acabose a 8 del mes de septiembre 1620 años²⁵.

No obstante, este retablo no subsistió demasiados años ya que, entre marzo y julio de 1687, se narra que

hizo y doró el P. Vice Prepósito, Nicolás de Burgos, el retablo que hoy tiene en la Iglesia el Santo Cristo añadiéndole a los dos lados las imágenes de Nuestra Señor Dolorida y del Apóstol san Joan y en el segundo cuerpo el nacimiento de este mismo Señor en que parece quiso con los dos leños de Cruz y Pesebre juntar la cuna y la sepultura, el Alfa y el Omega de la vida del Señor o su principio y fin: y a 28 de diciembre de este año se publicó la patente del nuevo Prepósito²⁶.

La hechura de estas obras puede atribuirse a Pedro Roldán²⁷ cuya estética se encuentra en relación con las más recientes incorporaciones a su catálogo como las que configuran el Calvario con el Crucificado que hoy está en la iglesia de San Francisco de El Puerto de Santa María (Cádiz), y que actualmente se ubican en la casa de los Pisa en Granada, datadas entre 1675 y 1699²⁸. ¿Qué explicación podemos dar a este encargo? ¿Nuevo retablo e imágenes para un nuevo mensaje? Quizás pueda iluminarnos esta parcela otro Crucificado que se debía realizar «conforme al que está hecho en la compañía de Jesús en la casa profesa de esta ciudad de Sevilla». En 1621, Mesa otorga

en favor de geronimo rramires uezino en la collacion de la madalena y digo que por quanto yo soy conbenido y concertado con el susodicho de hazer una hechura de un chisto del natural conforme al questa hecho en la compañía de jesus en la casa professa desta ciudad de seuilla acabado de toda perfeccion²⁹.

Muy probablemente este Cristo fuera realizado para el oratorio privado que poseía en su vivienda don Francisco de Tejada y Mendoza, presidente de la Casa de la Contratación entre 1616 y 1618 pasando posteriormente a ser miembro del Consejo de Castilla y residir en Madrid, siendo el pintor Ramírez un mero mandatario. Esto es comprensible pues tanto él como su familia mantuvieron estrecha relación con los jesuitas e, incluso, el padre Juan Bautista de Poza dedica una publicación de 1629 titulada *Práctica para ayudar a bien morir* en la cual recomendaba la imagen del Cristo Crucificado. Incitado por ello, en 1633, testa e indica que ha adquirido una capilla en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid para enterramiento familiar que presidiría «el Christo grande que tengo en mi oratorio». Tal simulacro [Fig. 6] fue adquiriendo gran devoción llegando a ser el motivo central de una reforma de la capilla con una finalidad específica: conformar una espiritual composición de lugar, un contexto icónico muy querido para las prácticas jesuitas. La capilla se convertía, por ende, en un espacio abierto de meditación sobre los últimos episodios

25 AA.VV., *Juan de Mesa*, Sevilla: Tartessos, 2006, pág. 195.

26 A. DE SOLÍS, *Los dos Espejos*, pág. 297.

27 JOSÉ RODA PEÑA, *Pedro Roldán: escultor, 1624-1699*, Madrid: Arco/Libros, 2012, págs. 221-222.

28 Manuel GARCÍA LUQUE, «Pedro Roldán y la escultura sevillana del último Seiscientos: reflexiones en torno a un Calvario disperso», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), págs. 75-94.

29 Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla: Tipografía Giménez y Compañía, 1932, pág. 76.

de la Pasión, objeto de la tercera semana de los *Ejercicios Espirituales* ignacianos, adaptándola como sede de los Ejercicios de la Buena Muerte³⁰.

En 1670 los herederos de Tejada dejaron de pagar lo acordado para la compra de la capilla por lo que se acordó que sería el Colegio el nuevo propietario pasando, además, el ajuar y las imágenes. Al año siguiente se encarga a Pedro de Mena una Dolorosa, San Juan y una Magdalena al pie de la Cruz para así completar el Calvario, culminándose el conjunto cuatro años con la cúpula y el retablo camarín, ambos proyectados por el hermano Francisco Bautista. La elección de Mena no es algo azaroso ya que en 1664 se documenta su maravillosa Magdalena Penitente para los jesuitas de Madrid. Tal sería su impacto espiritual que para la nueva configuración de la capilla se pensase en su gubia.

Este cambio en la concepción del espacio de meditación provoca un afán de emulación en las demás casas de la Compañía el cual, además, surge auspiciado por la primera congregación de la Buena Muerte que germina en el Gesú de Roma en 1648, recogiendo toda la devoción como práctica jesuítica que se profesaba desde 1600 en Venecia. Pero esta eclosión de la práctica de los ejercicios de la Buena Muerte tenía otra explicación. El pontífice Alejandro VII promulga en 1655 un breve mediante el cual se concedían indulgencias a quienes practicasen de la meditación sobre la Pasión en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio. Es más, en su propia tumba, llevada a cabo por Bernini entre 1673 y 1674, introduce una alegoría de la muerte. Por lo tanto, cuando en 1687, la casa sevillana encarga el retablo y las imágenes de la Dolorosa y el san Juan –pues la Magdalena ya la poseía– se estaba imitando a las capillas de la Buena Muerte de otras casas jesuitas.

No obstante, el discurrir del grupo sería desigual. La unción del Crucificado motivaría un tratamiento privilegiado sobre los demás simulacros. En 1707, Solís relataba la

especialísima devoción que tuvo al Cristo crucificado cuya Imagen venerada en la segunda estancia de la escalera principal de esta Casa era muy frecuentemente visitada del Ermano Pedro [Martínez], por estar cercana a su aposento y empezó a promover su culto adornando su respaldo y encendiéndole luces los viernes y más los de cuaresma cuya devoción continuándose y aumentándose desde entonces es hoy muy frecuentada así de los de Casa como los de fuera; y se ha dorado la escalera con pinturas ya al óleo, ya al temple y la santa Imagen barnizada de nuevo y con la muy decente repisa y gotera de ensamblaje dorado con rico y decente velo atrae a su especial veneración, aparatoso aspecto que se debe al liberal religioso genio del P. Ignacio Alemán³¹.



Fig. 6. Juan de Mesa, *Cristo de la Buena Muerte*, 1621. Catedral. Madrid.

30 Véase Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, «Idea y contexto de una talla sevillana. La capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid», *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 246 (1998), págs. 201-238.

31 A. DE SOLÍS, *Los dos Espejos*, pág. 334.



Fig. 7. Juan de Mesa, *Cristo de la Buena Muerte*, 1620. Capilla de la Universidad. Sevilla. (foto: Enrique Ayllón)

Comprobamos de modo fehaciente que, por aquel entonces, ya recibía culto fuera de su retablo, concretamente en la segunda estancia de la escalera. Su lugar en el altar lo ocuparía una efigie de Santa Bárbara ejecutada en 1711 a expensas del padre Castellano³² siendo estos años en los que se lo conoce ya con el título de la Buena Muerte [Fig. 7]. El 13 de noviembre de 1727 se celebran las canonizaciones de San Luis Gonzaga y San Estanislao por espacio de ocho días y en las noticias que se dan sobre este evento hemos de destacar la forma en que se describe el adorno de la iglesia y el modo en que nombra al Cristo: «Saliendo de la Capilla Mayor, al lado de el Púlpito, que es el de el Evangelio, se seguían tres Altares [...] restan al lienzo de la pared de enfrente, los Altares del santo Christo de la buena muerte, y el de el

beato Juan Francisco Regis»³³.

Sin embargo, la Congregación de la Buena Muerte como tal no se erigirá hasta el año 1735 a instancias del padre Manuel Peña³⁴ aunque un año antes, quizás con motivo de presidir tal comunidad, el padre Ignacio Alemán, gran benefactor, «adornó también y doró el Adoratorio del Santo Cristo que está en la escalera principal y sube al segundo alto: hizo se pintase y puliese la santa Imagen y toda la fachada como hoy se ve y le sobrepuso un precioso velo de brocado que descende de la gotera en la que escribió el lema propio del Crucifijo ‘Oblatus est quia ipse voluit’»³⁵.

El 2 de abril de 1767, Carlos III expulsa a los jesuitas de España y la Universidad queda instalada en el edificio de la antigua Casa Profesa desde el 31 de diciembre de 1771. Tras esto y por encargo de Pedro Rodríguez de Campomanes, el historiador ilustrado Antonio Ponz realiza un viaje por España con el fin de inspeccionar los bienes artísticos en Andalucía que habían pertenecido a la Compañía. De éste surge una amplia publicación entre 1772 y 1794 con el título de *Viage de España*. En el tomo IX, dedicado a Sevilla, se cita, describiendo la iglesia jesuita, únicamente el retablo mayor y el de la Concepción pues «casi todos los demás retablos de esta Iglesia son cosa mala en cuanto al artificio»³⁶.

Los juicios de Ponz fueron tomados como pauta de actuación para la eliminación de estos retablos, proceso llevado a cabo por el clérigo Manuel López Cepero entre 1836 y 1842, el cual deja la iglesia «limpia de las hojarascas inmundas que la afeaban»³⁷. En

32 *Ibidem*, págs. 348-49.

33 *Noticia de el solemníssimo Octavario con que en la Casa Professa de la Compañía de Jesús en la Ciudad de Sevilla, se ha celebrado la canonización de San Luis Gonzaga, estudiante theólogo, y San Esanislao Kostka, novicio de la misma Compañía, desde 13 de Noviembre a 20 del mismo, este año de 1727*, s.l., s.d., pág. 14.

34 A. DE SOLÍS, *Los dos Espejos*, pág. 398.

35 *Ibidem*, pág. 392.

36 ANTONIO PONZ, *Viage de España, en que se dan noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo XIX, Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1780, pág. 87.

37 FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ, «Manuel López Cepero y la reforma de la iglesia de la Universidad de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 19 (2006), pág. 423.

enero de 1838 se desmontan los retablos barrocos con cuya venta se esperaba financiar la operación de reforma de la iglesia. Con estas premisas, la imagen de la Magdalena, junto a otras más, tuvo que venderse o desaparecer de alguna manera de la iglesia pues no se cita ni en la obra de Cisneros³⁸ ni la de Antonio Martín Villa³⁹, fechadas en 1853 y 1886 respectivamente.

Existe constancia documental que la imagen permanecía en la iglesia pues en un inventario redactado a 5 de mayo de 1846, refiere que había dieciséis esculturas pendientes de colocación. Con el n° 7 se cita «la magdalena arrodillada al pie de la cruz. Esta imagen estaba colocada en el altar donde estuvo el Cristo de Montañés. Es de mediano mérito»⁴⁰, dato que, por otro lado, confirma nuestras sospechas que en 1687 no se encargó una Magdalena porque ésta permanecía en su ubicación original. Su consideración de mediano mérito y su más que patente expresividad, propia de la estética mesina, motivarían su venta pues el citado López Cepero, además de religioso, era experto en arte y su colección pictórica era una de las más admiradas en su momento. Este vínculo, artístico y mercantil, era más palpable en su ciudad natal, Jerez de la Frontera, aspecto que atestiguan sus *Epistolarios*⁴¹ y publicaciones al respecto⁴². En esta ciudad gaditana funcionó entre 1902 y 1910 el conocido como Museo de Santo Domingo, que ocupaba las galerías bajas del desamortizado cenobio. Su dueño era Manuel Crispulo González Soto, marqués de Bonanza, que conjuntamente a Manuel Ysasi y Alfonso Rodríguez de Losada, llevaron la gestión de este museo privado, donde se exponían objetos artísticos con fines pedagógicos o para venta⁴³. Este espacio se documenta gracias a la donación de un conjunto de 79 fotografías por parte de la familia Díaz Lacave fechadas en 1903. Una en concreto nos llamó poderosamente la atención⁴⁴ en la cual se aprecia un busto de gran calidad escultórica.

No existe una referencia documental concreta que enlace esta pieza con las consignadas en el último inventario de 1910, apareciendo una «cabeza de santo» sin más datos⁴⁵. Lo que sí es cierto es que una instantánea del mismo busto se publica en la obra de la colección Lázaro Galdiano en 1926⁴⁶ aunque la fotografía, procedente del archivo Moreno,

38 Antonio María de CISNEROS Y LANUZA, *Una visita a la iglesia de la Universidad Literaria de Sevilla en 1853*, Sevilla: Imprenta a cargo de don José Gómez, 1853.

39 Antonio MARTÍN VILLA, *Reseña histórica de la Universidad de Sevilla y descripción de su iglesia*, Sevilla: Imprenta de Enrique Rasco, 1886. Por su parte, sí se refiere el Santo Cristo, adscrito a Juan Martínez Montañés, a quien acompañan hechuras de escaso mérito de la Virgen y San Juan (pág. 110).

40 Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, leg. 650, sin fol.

41 Manuel RUIZ LAGOS, *Epistolario del Deán López Cepero. Anotaciones a un liberal romántico: Jerez, 1778-Sevilla, 1858*, Jerez de la Frontera: Gráf. del Exportador, 1972.

42 Regla MERCHÁN CANTISÁN, *El Deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

43 Jesús CABALLERO RAGEL, «El coleccionismo jerezano durante el siglo XIX y principios del XX. El museo de Santo Domingo», *Revista de historia de Jerez*, 11-12 (2005-2006), págs. 305-336.

44 Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (A.M.J.F.), Archivo Fondo Díez Lacave, 5-101, n° 1578. Agradecer a José Manuel Moreno Arana, quien puso en nuestro conocimiento tal instantánea.

45 A.M.J.F., Archivo Fondo Díez Lacave, bloque 2, pieza 10, «Libro inventario del museo de Santo Domingo».

46 José LÁZARO, *La Colección Lázaro*, t.1, Madrid: La España Moderna, 1926, fig. 0384.



Fig. 8. Juan de Mesa, *Santa María Magdalena*, 1620. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

puede fecharse hacia 1915⁴⁷, por lo que José Lázaro la adquiriría en esos cinco años [Fig. 8].

Por su parte, el Cristo gozó de una gran consideración nombrándose como «obra maestra del arte»⁴⁸ y su culto trascendió los siglos. En pleno siglo xx –1914– se le costea una capilla propia, anexa a la antigua iglesia jesuita⁴⁹. Resulta especialmente interesante comprobar la intensa devoción que se le rendía a través de fotografías donde apreciamos incluso exvotos⁵⁰. En 1924 se erigirá en titular de la hermandad universitaria, rango que ostenta hasta nuestros días.

CONCLUSIÓN

Hemos abordado el grupo jesuítico del Calvario desde cuatro perspectivas paralelas que confluyen en las propias piezas. El mensaje que en ellas condensó la Compañía procedía de unos modos de actuación muy enraizados donde muerte y salvación se daban la mano.

Sin embargo, debía tenerse muy en cuenta la forma, su enfoque simbólico y apartado estético. De ahí que el bagaje teórico y conceptual contemporáneo sea determinante. Quizás ajeno a este devenir, el autor, absorto en su proceso creativo, acuda a fuentes directas y cercanas, creando un modelo que trascenderá su propia obra, adquiriendo la consideración de paradigma. Todo ello cobra sentido en la percepción del fiel que, ya sea de modo individual o colectivo, determinará con su fervor la historia de los simulacros motivando, incluso, el ensalzamiento de uno sobre el otro con unos condicionantes donde la fe y el gusto ostentan un cariz muy particular.

47 Agradecimiento especial a Isabel Algerich Fernández, conservadora de fotografía histórica del Instituto del Patrimonio Cultural de España, por su inestimable y desinteresada colaboración en el estudio de esta fotografía.

48 A. M. DE CISNEROS Y LANUZA, *Una visita a la iglesia de la Universidad*, pág. 36.

49 AA.VV., *La Hermandad de los Estudiantes: aproximación a la historia de la cofradía sevillana en el siglo xx*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, pág. 21.

50 *Ibidem*, pág. 23.

LA NOBLEZA VISTA COMO UNA PRAXIS SOCIAL. LA PRESENCIA ARTÍSTICA EN LOS ACTOS FESTIVOS: EL CASO VALENCIANO¹

KAREN GREGORIO

Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED

RESUMEN

Se analiza cómo la vestusta nobleza aprovecha las festividades para enaltecer el privilegio que supone hacer gala de su máxima distinción frente al auge de la nueva burguesía así como las nuevas formas de promoción social. Dentro de esta coyuntura, el patrimonio se convirtió en un instrumento para la construcción identitaria de su estamento y la prensa en una herramienta de visualización.

PALABRAS CLAVE

Nobleza, distinción social, identidad, fiesta, patrimonio.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze how old nobility used the festivities to get a better distinction against to the new bourgeoisie. And also, to analyze how the heritage became an instrument to construct their identity.

KEYWORDS

Nobility, social distinction, identity, festivity, heritage.

1 Este artículo se ha realizado en el marco de los proyectos del Ministerio de Economía y Competitividad HAR2015-66311-P *Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: memoria e historia en el coleccionismo y las escenografías domésticas de la nobleza española (1788-1931)* dirigido por el Dr. Antonio Urquizar.

Los estudios sobre nobleza y patrimonio durante el periodo bisagra de los siglos XVIII y XIX han experimentado un auge en los últimos años², hecho que ha servido para replantear el asunto de estudio. Partiendo de las conclusiones expuestas por los investigadores que nos precedieron, hemos focalizado nuestra atención en el estudio de narrativas de memoria nobiliaria en Valencia, tratando de contribuir con nuestra aportación a la comprensión y configuración de la historia de la nobleza española en el tránsito entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea, un lapso temporal que coincide con los cambios que supone el desmembramiento del Antiguo Régimen a favor del Nuevo Régimen.

Para empezar, queremos remarcar que uno de los aspectos que merece ser analizado en detalle son las estrategias de visualización a través del patrimonio artístico empleadas por dicho colectivo. En esta ocasión, prestaremos atención al uso del mismo durante las diversas festividades comprendidas en este periodo y desarrolladas en la capital del Turia, tanto las de carácter político como religioso.

El hecho de que en las últimas décadas se haya dado una proliferación en cuanto a los estudios sobre las fiestas en general³, y valencianas en particular, desarrollados por historiadores del arte ha permitido un mayor conocimiento estético sobre los elementos artísticos que componen el escenario de la fiesta urbana (altares y arquitecturas fingidas, decoración de edificios institucionales, adornos para las procesiones religiosas, etc.)⁴. Observamos,

-
- 2 Amparo FELIPE ORTS, Carmen PÉREZ APARICIO, eds., *La nobleza valenciana en la edad moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Valencia: Universitat de València, 2014; Antonio URQUIZAR, «El coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte. Perspectivas metodológicas», en Inmaculada Socías, ed., *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, págs. 169-182; Enrique SORIA MESA, *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2007; Jesús A. MARTÍNEZ MARTÍN, «La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX», *Historia contemporánea*, 113-14, (1996), págs. 267-280; José A. GUILLÉN BERRENDERO, *Imágenes de la nobleza: la nobleza castellana ante los ojos de los viajeros extranjeros en la Edad Moderna*, en M. B. Villar García y P. Pezzi Cristóbal, eds., *Los extranjeros en la España Moderna: actas del I Coloquio internacional*, Málaga: [s. n.], 2003, t. II; José Miguel HERNÁNDEZ BARRAL, *Perpetuar la distinción. Grandes de España y decadencia social*, Madrid: Ediciones 19, 2014; Juan HERNÁNDEZ FRANCO, José A. GUILLÉN BERRENDERO y Santiago MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, dirs., *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna*, Madrid: Doce Calles, 2014; Rafael GIL SALINAS, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1994; Ricardo FRANCH BENAVENT, *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII*, València: Alfons el Magnànim, 1986; Víctor MÍNGUEZ, Pablo GONZÁLEZ TORNEL, Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*, Castellón: Universitat Jaume I, 2010.
 - 3 Antonio BONET CORREA, «La fiesta barroca como práctica de poder», *Diwan*, n.º 5-6, (1979), págs. 53-85; M.ª Pilar MONTEAGUDO ROBLEDO, *El espectáculo del poder. Fiestas Reales en la Valencia Moderna*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1995; Roy STRONG, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid: Alianza Editorial, 1998; Víctor MÍNGUEZ, «Iconografía de la fiesta», en Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, dirs., *Andalucía barroca. Fiesta y simulacro*, Andalucía: Junta de Andalucía, 2007, págs. 100-115.
 - 4 M.ª Pilar MONTEAGUDO ROBLEDO, *El espectáculo del poder*; M.ª Pilar MONTEAGUDO ROBLEDO, *La Monarquía ideal: imágenes de la realeza en la Valencia moderna*. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia Moderna, 1995; Susana FERRER MARTÍ, *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia* (Tesis de licenciatura), Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 1993; Víctor MÍNGUEZ, «Iconografía de la fiesta»; Víctor MÍNGUEZ, *Art i*

pues, que en su mayoría, estas investigaciones están focalizadas en las conmemoraciones de carácter popular. De todas maneras, creemos conveniente distinguir entre «fiesta pública», entendida como el desarrollo de las ceremonias oficiales⁵ y, por el contrario, la «fiesta privada». No obstante, no es tal la distancia que puede existir entre ambas puesto que las dos son ceremoniales del poder. De modo que no debemos entender el aspecto de privacidad como un condicionante estricto sino que debe tomarse como la referencia hacia el marco de la vivienda. Sin embargo, curiosamente, es a partir de este ámbito donde tiene comienzo el esparcimiento la vida pública aristócrata. Aunque siempre restringida al estrato social del que forman parte.

Durante las solemnes celebraciones, sin lugar a duda, destaca el uso de arquitecturas y decorados efímeros expuestos en el exterior de los edificios institucionales, pero también, son aplicados en las casas o palacetes urbanos particulares, propiedad de los nobles afincados en Valencia; llegando, incluso, a celebrarse concursos destinados a premiar los diferentes ornamentos que poblaban tales fachadas. Pongamos por caso el primer premio que recibió Don Joaquin Valeriola i Proxita por las luminarias que enmascararon su fachada durante los festejos del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer en 1755⁶.

Si bien es cierto que fuera muy probable que la adjudicación de tales galardones dependiesen más de la influencia social y los honores que poseía el beneficiario que de la calidad de los ornamentos, ya que el resto de viviendas particulares, así como los edificios pertenecientes a las comunidades religiosas y cleros, también eran profusamente decorados y con una calidad similar; no deja de ser interesante aproximarnos a su estudio como un modo más de consolidación de las nuevas élites de poder en el mundo urbano.

Para adentrarnos en este aspecto en el ámbito valenciano debemos remarcar la opinión de intelectuales de dicho territorio que plasmaron en sus publicaciones estos festejos. Entre ellos destacamos a J. V. Ortí y Mayor quien aseguró que «pudiera también resolverse a quien se darían los premios ofrecidos; si es fácil determinar que cosa es la mejor, en donde todo es perfecto»⁷, marcándonos unas pautas de supuesta objetividad en la elección del ganador. Esta opinión puede ser contrapuesta con la del jesuita Tomás Güell, quien expuso que los premios no eran adjudicados en función de la calidad sino en calidad de quién había sido el promotor o mecenas de tal elemento decorativo⁸, hecho que ratifica la

arquitectura efímera a la València del segle XVIII. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990; VÍCTOR MÍNGUEZ, *El juego caballeresco. Su resurgimiento en valencia durante la segunda mitad del siglo XVIII*, en Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López, Yolanda Vallejo Márquez, eds., *Juego, fiesta y transgresión. VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo 1750-1850*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1995; VÍCTOR MÍNGUEZ, Pablo GONZÁLEZ TORNEL, Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, *La fiesta barroca*.

- 5 Las fiestas de carácter público engloban, además de las fiestas religiosas y monárquicas, las de carácter civil. No obstante, para esta ocasión prestaremos especial atención a las dos primeras.
- 6 Dichos festejos quedan recogidos por Tomás SERRANO, *Fiestas seculares con que la Coronada Ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la Canonización de su esclarecido hijo, y angel protector S. Vicente Ferrer, Apostol de Europa*, Valencia: por la viuda de Joseph de Orga, 1762.
- 7 José Vicente ORTÍ y MAYOR, *Fiestas centenarias con que la insigne, noble leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia: por Antonio Bordazar, 1740, págs. 70-71.
- 8 V. MÍNGUEZ, *Art i arquitectura efímera*, pág. 30 y ss.

subjetividad de las fuentes pero que nos permite adentrarnos en la necesidad de autoafirmación a través de estos concursos de la nobleza valenciana.

De hecho en la mayoría de ocasiones, son las corporaciones quienes se llevan los reconocimientos, salvo excepciones, donde el vencedor es algún personaje ilustre. Estas gratitudes que tienen precedente en el siglo anterior eran correspondidas con ciertas cantidades económicas⁹ dependiendo del puesto obtenido en el certamen, pero sobre todo eran dotadas del crédito y la consideración social, partiendo incluso de dónde se publicaba la resolución del tribunal:

Se hizo la publicata de los premios: fixandose [sic.] Carteles en las puertas de los Templos, en las de los Palacios de su Excelencia el Señor Capitán General, y su Ilustrísima, en las del Señor Corregidor, Regidores, y Abogados, y demás [sic.] Oficiales, en las Casas del Ayuntamiento, y en las esquinas de las Calles principales¹⁰.

Pese a no conservar grabados que lo justifiquen, tenemos constancia de la magnificencia y suntuosidad de las decoraciones nocturnas en términos generales a través de manuscritos como por ejemplo, el de Asensi Sales que hace referencia al primer centenario del traslado de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su nueva capilla en 1767. Como es predecible, durante estos festejos destacan las luminarias de la Plaza de los Desamparados, centro neurálgico de la ciudad, y las dispuestas en el recorrido de la carrera procesional. Sin embargo, entre las que se encuentran montadas en edificios diseminados por la ciudad sobresalen por ejemplo, las dispuestas en las fachadas de los marqueses de Escala, Jura Real o Dos Aguas.

En el caso de este último marquesado, en el cual hemos focalizado nuestra investigación, observamos cómo los periódicos que recogieron las crónicas relativas al traslado de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su nueva capilla también detallaron el festejo en el que se vieron involucrados los marqueses participando en el Concurso de Casas solariegas en el cual obtuvieron el segundo de los premios¹¹, y haciendo coincidir estas fechas con la cita de la inauguración de las reformas aplicadas en su vivienda. Para ello, añadieron decoración a su fachada con tapices antiguos con blasones, colocaron dos maniqués con armaduras completas que empuñaban lanzas con banderolas, además de iluminar con gas toda la fachada, algo habitual en el siglo XIX debido al impacto que producía en la población. Con ello se daban a conocer a todos los estamentos sociales del momento ya que las luminarias se convierten en la proyección del espectáculo. De hecho, la prensa remarcó este hecho en diversas publicaciones:

9 La recompensa económica de tales premios era la siguiente: «Tres premis pera les tres millors llumeneries, que haurà en la Ciutat: lo primer de vint lliures; el segon de dotze lliures; y el tercer de huit lliures». Continuando con la tradición también existían otros premios cuya recompensa era similar como por ejemplo: a los tres mejores «altars», a los «adornos de la bolta de la Processò», a las «tres Creus de Parroquia [...] mes lluides» y «als Gremis y Oficis». Esta relación la encontramos especificada en Tomás SERRANO, *Fiestas seculares*, pág., 200.

10 T. SERRANO, *Fiestas seculares*, 1762, pág. 76.

11 Cfr. Vicente BOIX, *Memoria histórica de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del segundo centenario de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados en el mes de mayo de 1867*, Valencia: Imprenta de Salvador Martínez, 1867.

Los marqueses, con exquisito tacto, fijaron para el estreno de su palacio uno de los días ofrecidos a la virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia. [...] No hay grandeza, poder, ni fortuna en la Tierra que no deba acogerse ante todo bajo el amparo de la religión para conseguir la protección de Dios¹².

Otra fuente para analizar estas cuestiones, así como otras referidas a asuntos de protocolo, organización y ritual festivo, comitentes, actos, etc. las encontramos recogidas en los libros oficiales de fiestas de los cuales en Valencia se tienen una feraz tradición desde el siglo xvi¹³, herramientas obligatorias para quien estudie este asunto. Aunque no queremos centrar nuestra atención únicamente en la escenografía urbana, sino también en la importancia de otros espacios de sociabilidad que fueron servidos por los nobles valencianos para visualizarse.

En este sentido es fundamental estudiar la decoración expuesta en el interior de las viviendas; exhibidas durante los bailes y banquetes ofrecidos por determinadas familias. En estos casos, el goce y disfrute del engalanamiento de las residencias particulares tan solo era admirado por aquellos que tenían el honor de haber sido invitados a tales eventos: es decir, personalidades ilustres valencianas en su mayoría pero a las que debemos añadir las procedentes de otros ámbitos geográficos, entre los que destaca Madrid. Al menos así, lo recogen las crónicas que figuran en los diarios como por ejemplo *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*¹⁴ que menciona a los marqueses de Valmediano, los condes de Velles, los señores de Villalobos, Acedo y Rosales o el *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*¹⁵ que alude directamente a la «alta sociedad madrileña». Estas noticias extraídas de los rotativos coetáneos presentan unas extensas listas combinadas de nombres y personalidades afincadas o naturales de Valencia y procedentes de otras ciudades. Como ejemplo de las mismas podemos remarcar la detallada descripción de los ilustres invitados que acudieron al baile ofrecido por la familia de Dos Aguas en 1867 descrita en el *Mercantil de Valencia*:

La [du]qu[e]sa de Almodóvar; las marques[a]s de 1ª Rom[eo]s, de Cruilles, de Cáceres, de Gonzalez, de San José y de Valmediano; las condesas de Casa-Rojas, de Ve[l]de y de Pino-Hermoso; la vizcondesa de Miranda; la baronesa de Llaurí; las señoras de Acebo, Barranco, Bonanza, Belda, Buchón, Cárcer, Cárcel, Campo, Ciscar, Cañamás, Dotres, Fontanals, Font de Mora, Espinosa, Enriquez, Grau, Gomeza de la Serna, SequeraGuerola, Garriguez, La Figuera, Lopez de Ayala, Medina, Margelina, Moltó, Miquel y Roca, Mont[el]de, Meneses, Nuñez, Robres, nieulant, Orduña, Osca, Ruiz, Pascual, Saavedra, Sanchiz, Sequera, Roca de Togores, Rubio, Roca, Tamarit, Trechuelo, Trelles, y las señoritas de Ahumada, Asalto, Barranco, Casa-Rojas. Cárcer, Cárcel, Ciscar,

12 Autor desconocido, «Variedades», *El Mercantil de Valencia*, n° 6.084, (20/05/1890), pág. 2.

13 Podemos observar lo mencionado en el primer trabajo capaz de inventariar las relaciones festivas valencianas se realizó en el siglo xx a cargo de Salvador CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, Valencia: Hijo de F. Vives Mora, 1925. Aunque tuvo precedentes en esta materia, como por ejemplo Jenaro ALENDAY MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, ninguno fue tan completo como S. Carreres, quien únicamente se centró en el caso valenciano, al margen del resto de la geografía española.

14 Autor desconocido, «Sin título», *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, n° 3395, (15/05/1867), pág. 1.

15 Autor desconocido, «Sin título», *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, n° 5048, (22/05/1867), pág.3.

Cardona, Dardalla, Eizaguirre, Ferreró, Grau, Gomez de la Serna, Guerola, Garrido, La Figuera, Lopez Ayala, Leon, Llorens, Montortal, Mayans, Mergelina, Monterde, Moltó, Nuñez Robres, Rubo, Sequera, Sanchez, Toca, Tamarit, Trelles, Vives, Valcárcel, Villalobos y Yanguas¹⁶.

En estos casos, la prensa se hace eco de los preparativos durante los días previos y, por supuesto, narra lo acontecido tras el evento. Probablemente, de todos los eventos festivos que se ofrecieron en viviendas particulares y que coincidieron con la celebración del segundo centenario del traslado a su nueva capilla de la imagen de la Virgen de los Desamparados este fuese el más sonado o al menos con un repercusión mediática superior. Otras casas como la del Marques de Campo, los Condes de Cervellón o el Conde de Castella fueron profusamente adornadas con flores, telas y tapices pero sobre todo con «vistosos faroles para la iluminación [...] haciendo un gasto que no sería escaso»¹⁷.

Sin embargo, el carácter perecedero de tales ornamentos a los que hacemos referencia y la merma a la hora de localizar ilustraciones durante el periodo decimonónico, frente a la proliferación de las mismas en siglos anteriores, nos ha obligado a recurrir –además de a la prensa y a la literatura, principalmente las relaciones festivas, sin olvidar otras como las guías para viajeros¹⁸– a documentación derivada de instituciones administrativas, políticas y eclesiásticas que actúan como testimonio y herramienta de visualización. Se trata de fuentes de fácil acceso que podemos encontrarlas principalmente en el Archivo Municipal de Valencia. Allí localizamos todo tipo de cartas misivas y reales (a diferencia de las particulares que recogen opiniones personales, estas solo abordan cuestiones estrictamente administrativas, por el contrario, a su favor, estas se conservan todas reunidas), bandos, pregones y cridas (estas fuentes advierten de la sucesión de los actos que esperan celebrarse, además de advertir a la población de las regulaciones especiales respecto a las conductas durante el periodo festivo; también se percibe la respuesta que esperan las autoridades respecto al compromiso con que los vecinos y visitantes van a participar de la fiesta), Libros Capitulares y de Instrumentos (recogen todos los festejos organizados durante el año y ofrecen una información de carácter técnico sobre su desarrollo, desde el comienzo hasta que se dan por terminados) o los Protocolos de Escrituras de la Ciudad (nos resultan interesantes porque aúnan algunos acuerdos sobre la elaboración de los decorados de los que venimos haciendo referencia, pero siempre de los carácter público y donde se encuentra implicado el Cabildo Civil), entre otras series y documentos de carácter misceláneo. Lo mismo sucede, aunque desde otra perspectiva, en el caso del archivo catedralicio o el de la Real Archicofradía y Basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados donde encontramos toda la documentación que nos permite reconstruir los diferentes procesos de organización y celebración de las fiestas en la ciudad.

16 L. A. «Folletín: El Baile», *El Mercantil de Valencia*, n° 6.079, (21/05/1867), pág. 1.

17 V. Boix, *Memoria histórica*, págs. 85.

18 Posiblemente, de todas las guías que se han publicado en Valencia durante este periodo, aquellas que han aportado mayor luz a esta investigación son las siguientes: José María SETTIER, *Guía del Viajero en Valencia*, Valencia: Imprenta Salvador Martínez, 1866; MARQUES DE CRUILLES, *Guía urbana de Valencia*, 1876. Cfr. Rafael SOLAZ ALBERT, *Guía de las guías de Valencia (1700-1975): fragmentos de historia popular de la ciudad*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002.

No obstante, estas fuentes derivadas de los principales organismos de poder en Valencia suponen la base documental para acercarnos a la organización de la fiesta pero solo responden parcialmente a los objetivos planteados en la investigación.

Tanto las fuentes municipales como catedralicias nos permiten apreciar la interrelación entre las autoridades civiles y religiosas. Pero son las relaciones festivas las que nos ofrecen una visión transversal de lo que supone la participación de los nobles en las celebraciones. A partir de estas obtenemos una idea sobre el nivel de implicación de la élite nobiliaria y burguesa, así como el de determinadas personas con cierto reconocimiento social durante los festejos. En estas se detalla, por ejemplo, la participación en las carreras procesionales, donde ocupaban un lugar preponderante, o con la participación mediante los juegos ecuestres ofrecidos por la Real Maestranza de Caballería de Valencia. Esta, después de más de cincuenta años de inactividad, debido a la disolución por parte de Felipe V en 1705 como medida de represión contra la ciudad de Valencia por apoyar al archiduque Carlos de Austria, reaparece con sus ejercicios ecuestres en 1755 y siendo protagonistas durante todo un día con sus actos. Incluso, hasta bien entrada la noche, con un baile en casa del cuadrillero mayor al que asistieron todos los caballeros foráneos y forasteros. Por supuesto, también fueron participes de las fiestas regias, como por ejemplo, durante los actos ofrecidos en la visita de la familia real en 1802 a Valencia. Hasta que en 1817 la organización dejó de participar con sus actos para limitarse a la organización de cenas y bailes que se daban con motivo de las visitas reales¹⁹.

No obstante, la información tan concreta a la que nosotros pretendemos acceder se ve envuelta por un halo de privacidad al tratarse de casos de familias particulares. Recogida en su mayoría en archivos que, desafortunadamente, no son de propiedad pública o estatal y pertenecen a particulares, motivo por el cual son de muy complicado acceso (en algunas ocasiones imposible) o por encontrarse fragmentada y dispersa, y en el peor de los casos extraviada.

Todo ello ha contribuido a que las labores de rastreo en la prensa sean tan acentuadas. Tales publicaciones de carácter periódico (principalmente diarios de tirada regional, si bien, en algunos casos, eran referenciados por la prensa nacional) pasan a ser tratadas como fuentes primarias en determinadas ocasiones. Pues son el único testimonio que nos informa sobre el patrimonio y la exhibición del mismo por determinadas familias. De manera que nos permite una visión retrospectiva sociocultural y artística que gira en torno a las élites de poder.

De manera excepcional existen algunos casos en el que las guías para viajeros nos orientan sobre las principales viviendas particulares que poseían colecciones privadas de gran valor. En el caso de Settier incluso especifica si se trata de una colección pictórica, armamentística o numismática, a quién pertenece y dónde encontrarla. Aunque insistimos que esta no era la tónica general y en ningún caso ofrece datos específicos sobre tales colecciones²⁰.

19 Cfr. REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA, *Ordenanzas de la Real Maestranza de Caualleros de la ciudad de Valencia*, Valencia: oficina de Benito Monfort, 1776; MARQUÉS DE CRUILLES, *Funciones ecuestres de la Real Maestranza*, Valencia, 1890; REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE VALENCIA, *Constituciones de la Ilustre Maestranza de Valencia*, Valencia: Jaime de Bordazar y Artazu, 1967; V. MÍNGUEZ, *El juego caballeresco*, 1995, págs. 127-135.

20 Cfr. J. M. SETTIER, *Guía del Viajero*, 1866, págs. 220- 225.

Además, otro de los motivos por lo que nos decantemos por un trabajo hemerográfico tan pormenorizado se debe a que, como es bien conocido, la prensa fue un elemento de comunicación empleado como herramienta de visualización de la que se beneficiaron, tanto la vetusta nobleza como los nuevos grupos enriquecidos. Por su capacidad propagandística, fue la mejor manera de llegar a todos los estratos de la población, aunque debemos tener en cuenta las elevadas cotas de analfabetismo que existían entre la población en este contexto, quedando reducidos sus lectores a una élite exclusivamente social e intelectual. Esto convierte a los periódicos en «un símbolo de cultura, de riqueza y de triunfo social»²¹. Se trata de un medio propagandístico eficaz por su capacidad de difusión al dar cabida a los comportamientos y modos de proceder que pueden entenderse como modelos que, al ser generados por la antigua nobleza, son dignos de ser imitados por la emergente burguesía deseosa de ascender y posicionarse entre los escalafones más elevados de la sociedad. Las publicaciones en las que nos centramos nacieron bajo la doble necesidad de informar y transmitir una ideología, pues no olvidemos que gran parte de los periódicos estuvieron dirigidos por élites económicas, sirva el caso, por ejemplo, de nuevos nobles, como José Campo, más conocido Marqués de Campo, quien compró, incluso antes de obtener el marquesado, el diario *La opinión*, con el fin de controlar lo que allí venía publicado y afianzar la visión positiva sobre su figura²². De ahí que opinemos que, aunque no pueden ser considerados como la voz de la sociedad, sí fueron el eco de la opinión pública en momentos concretos, a la vez que contribuyeron a la determinación de una nueva sociedad que comenzó a gestarse con el cambio de siglo.

Si nos centramos en la dimensión del hecho artístico que suponen estas manifestaciones festivas expuestas a través de la prensa, observamos cómo la obra de arte se convierte en el vehículo transmisor de un mensaje determinado, y se aprovechan los momentos de festividad para hacerlo extensible al resto de la sociedad. La fiesta se convierte en un mecanismo propagandístico en el que familias de rancio abolengo como el conde de Almenara, el marqués de Malferit, de Cruilles o cualquier otro de los nombres que figuran entre los maestrantes, por poner un ejemplo, aprovechan para legitimar su posición social. La fiesta se entiende como el momento idóneo para la recreación del poder a través de las diferentes muestras de ostentación.

Ante este entramado de percepciones y estrategias sociales trataremos de aproximarnos a la imagen que construyeron los nobles de sí mismos, al tiempo, que, trataremos de enjuiciar la mentalidad artística a partir de los fastos y manifestaciones de poder mostrados durante el baile que ofreció el VI Marqués de Dos Aguas²³ en su residencia el 17 de mayo

21 Elisabel LARRIBA, *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*, trad. Daniel Gascón, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012 (1998), pág. 38.

22 Cfr. Francesc ALMELA I VIVES, *El Marqués de Campo: capdavanter de la burguesia valenciana (1814-1889)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1991 (1971), págs. 73-75; Borja FRANCO, «El marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma del Madrid*, 26, (2014), págs. 71-84.

23 Tras la muerte de Giner Rabassa de Perellós y Palafox (Valencia, 1786 – Roma, 1843), V Marqués de Dos Aguas, la rama generacional de los Marqueses de Dos Aguas se agota sin dejar descendencia legítima y directa.

de 1867 con motivo de la celebración de las fiestas centenarias y que coincidió con la inauguración de las reformas realizadas en la casa²⁴. Para ello tomaremos como principal fuente las noticias publicadas en dos de los principales periódicos regionales: *El Mercantil de Valencia* y *Las Provincias*.

En los diversos recortes de prensa estudiados queda patente la exclusividad de los elementos de los que se sirve el estrato al que pertenecen, aquellos que posiblemente terminen convirtiéndose en modelos de imitación de la nueva clase burguesa, caracterizada por la fuerte voluntad de posicionamiento y ascenso social. Entre estos toma especial relevancia el uso del arte como elemento de distinción ante el resto de integrantes de la elite. En este caso, como en otros muchos, el marqués, como promotor, a través del arte mediante su colección pretende transmitir y reflejar su propia imagen, motivo por el que se sirven de nuevos gustos e influencias extranjeras como se aprecia en el Salón Pompeyano (consecuencia de un viaje del marqués) o el Salón Chino que recoge la sensibilidad romántica que da lugar al orientalismo²⁵.

La fiesta citada en la casa de los marqueses fue producto de la inauguración de la remodelación de gran parte de los espacios del inmueble. A través de ella querían hacer visibles el poder y el gusto de la familia y su labor como coleccionistas²⁶, no sólo de objetos de lujo occidental sino también oriental, típicos de las modas del siglo XIX. Estas reformas así como el consecuente baile debemos entenderlos como elemento de competitividad entre linajes. El gusto orientalizador es una moda decorativa independiente de su significado cultural aunque en este caso está vinculado con las estrechas relaciones comerciales con Oriente que tuvo esta familia, así como con la circulación en Valencia –al igual que por el resto de España y Europa–, los libros de viajeros²⁷ que recogían en sus crónicas descripciones, más o menos precisas, de sus visitas realizadas durante sus periplos organizados a las colonias francesas y españolas en el norte de África. Además, Vicente Dasí Lluesma, VI

Pese a que la alcurnia se consume bajo la denominación Rabassa de Perellós, el V Marqués de Dos Aguas pudo darle continuación reflejándolo por escrito en su testamento (elaborado en Roma previamente a su fallecimiento). En éste declaró heredero universal a quien fue su hijo natural: Vicente Dasí Lluesma (Bétera, 1825 – Valencia, 1893), fruto de las relaciones mantenidas con Manuela Lluesma March casada con Vicente Dasí Mestre. De modo que éste se convirtió en el heredero de la rama troncal correspondiéndole el título de VI Marqués de Dos Aguas por Real Cédula de 21 de junio de 1851 y Real Despacho de 4 de mayo de 1853 a pesar de que le correspondía el título a la Marquesa de Sardañola, M^a de los Dolores de Santcliment, tras el previo acuerdo y compromiso de rechazar la mitad de la herencia con la Marquesa a quien originariamente le correspondía. Cfr. *Apuntes para la defensa del recurso de nulidad en el Tribunal Supremo de Justicia, entablado por Don Vicente Dasí y Lluesma, de una sentencia de la Audiencia de Valencia en el pleito que sigue con la Marquesa de Sardañola sobre la mitad de los bienes de los mayorazgos del Marquesado de Dos-Aguas: 1º de julio de 1850*, Dasí Lluesma Vicente.

24 Cfr. Jaume COLL CONESA, et. al., *El Palacio de Dos Aguas: claves de su restauración*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001; Jaume COLL CONESA, Pilar ESPONSA ANDREU, *El patrimonio histórico artístico de los Rabassa de Perellós y el Palacio de Dos Aguas*, eds. y coords., Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2005.

25 Ángela ALDEA, «Programa pictórico ornamental del Palacio de Dos Aguas», en Jaume Coll Conesa, Pilar Esponsa Andreu, *El patrimonio histórico*, 2005, págs. 61-62.

26 R. GIL SALINAS, *Arte y coleccionismo*, pág. 118.

27 J. A. GUILLÉN BERRENDERO, *Imágenes de la nobleza*, págs. 515-525.

marqués de la casa, contó con artistas de la talla de Ramón María Ximénez y Cros, quien se había formado en Madrid, donde muchos de los palacetes que pertenecían a la élite local se estaban proyectando y construyendo bajo claras influencias orientales. Respecto al resto de colaboradores que participaron en las remodelaciones del inmueble pudieron acercarse a las distintas exposiciones que se fueron organizando en la ciudad desde principios de siglo.

El resultado de las remodelaciones fue juzgado por los periodistas que allí asistieron que intentaron trasladar a quienes no tuvieron la fortuna de asistir sus virtudes. Recogieron la exclusividad del acontecimiento y la elegancia de sus estancias de gusto francés, pero sobre todo, reflejaron lo más exclusivo entre la exclusividad, puesto que, como ya hemos dicho, las tendencias hacia el orientalismo pictórico y literario eran conocidas en la Valencia decimonónica, aunque no tanto en lo que se refiere a la aplicación ornamental o en ambientación. Como ejemplo de sus descripciones mostraremos un extracto de su crítica a la sala chinesca:

Muy notable y precisa en su carácter la sala Chinesca, cuyas hornacinas contienen jarrones originarios del Japón, adornos del género ejecutados con una minuciosidad admirable, jugando con el oro colores mil en sus complicados detalles y relieves, cubiertas las paredes de riquísima tela de seda labrada con paisajes y figuras chinescas, de la que está tapizada la sillería, que como todo el mueblaje es de legítima y enriquecida laca²⁸.

El gusto hacia lo exótico no se percibía exclusivamente en los matices artísticos, también lo encontrábamos según recogían los articulistas que asistieron a la fiesta en otros componentes subsidiarios como por ejemplo, los culinarios²⁹ o la incorporación de «los arbustos y flores arrebatados a la Oceanía»³⁰.

Como vemos, los hábitos que surgen en la Edad Moderna para ratificar el poder se trasladan a los nuevos tiempos adaptándose a los mismos. La idea primigenia de lo nobiliario basada en el honor y la virtud del linaje, ahora, durante el periodo de entresiglos y ante una sociedad de carácter poliéstamental, debe materializarse con la finalidad de no debilitarse y mantener su posición, si bien, fortalecerse. Esto no significa que debamos mirar a los nuevos miembros que se posicionan entre las filas de esta selecta minoría social enriquecida por el comercio como una amenaza para el estamento, más bien al contrario. Los nuevos integrantes suponen una aportación considerativa de poder y de riqueza al conjunto, y sobre todo, permiten la continuidad del mismo. Pues quien logra incluirse entre estas categorías lo hace, y, tomo las palabras de Enrique Soria Mesa, «para ser un privilegiado más, no para acabar con el privilegio»³¹. Como si se tratase del trasunto de su propia identidad contribuyeron a la transformación del grupo siguiendo un discurso muy similar.

28 Autor desconocido, «Variedades», *El Mercantil de Valencia*, n° 6.084, (20/05/1890), pág. 2.

29 Cfr. L. A. «Folletín. El Baile», *El Mercantil de Valencia*, n° 6.079, (21/05/1867), pág. 1.

30 Autor desconocido, «Variedades», pág. 2. Estos aspectos eran habituales entre el estamento cuando organizaban fiestas en sus viviendas, véase por ejemplo, África MARTÍNEZ MEDINA, «La vivienda aristocrática, escenario de la fiesta. Festejos realizados por los condes-duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. 19 de enero de 1789», en A. Romero Ferrer, F. Durán López, Y. Vallejo Márquez, *Juego, fiesta y transgresión*, págs. 309-317.

31 E. SORIA MESA, *La nobleza en la España moderna*, pág. 16.

FLUJO Y REFLUJO DEL LUSITANO OCÉANO. MEMORIA Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL MECENAZGO DE LA REINA BÁRBARA DE BRAGANZA

IVÁN REGA CASTRO¹

Universitat de Lleida

RESUMEN

Ella disfrutó de una influencia sin precedentes durante el reinado de su marido, Fernando VI, si bien a tenor de algunas fuentes Bárbara de Braganza echó mano de su influencia para honrar la memoria de su padre, Juan V, en la corte española. Este trabajo se ocupa de su apego a la memoria de su Lisboa natal, y también arroja nueva luz sobre el mecenazgo de la reina a través de diferentes documentos hasta ahora prácticamente inéditos.

PALABRAS CLAVE

Bárbara de Braganza, Juan V de Portugal, Palacio Real de Madrid, Convento de las Salesas reales, memoria.

ABSTRACT

She enjoyed unprecedented influence during her husband's reign Ferdinand VI, but according to some sources Barbara of Portugal must have used this influence to honour the memory of her father, John V, into the Spanish court. This work deals with her attachment to the memory of her native Lisbon, and also sheds new light on queen's patronage provided by hitherto unseen documents.

1 Investigador postdoctoral adscrito al Departament d'Història de l'Art i Història Social de la Universitat de Lleida y miembro del Grupo de Investigación Consolidado «Art i Cultura d'Època Moderna» (ACEM), financiado por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242).

KEYWORDS

Barbara of Portugal, John V of Portugal, The Royal Palace of Madrid, The Convent of the Salesas Reales, memory.

Fernando VI fue proclamado en Madrid en agosto de 1746, «un rey sin gusto de mandar»². Poco después, en octubre de 1746 se concluían cien medallas de oro de las que «se hicieron con motivo de la gloriosa exaltación del Rey N. S. al trono»; el número de medallas finalmente acuñado fue de ciento veinte, para las cuales fueron requeridos otros veintidós quilates de oro «si era posible en moneda portuguesa»³. Tal vez porque era junto a su esposa, Bárbara de Braganza, la hija primogénita de Juan V de Portugal y María Ana de Austria, donde se fraguaban los pensamientos del monarca. No obstante, la influencia de la «portuguesa» en el gobierno y en la política exterior de la Corona fue menor de lo que insiste en señalar una parte de la historiografía española. Es cierto que ella se encargó de cultivar unas relaciones discretas entre las Monarquías hispana y portuguesa; «reales inclinaciones» de las que dan cuenta largamente pequeños objetos de materiales preciosos, como estas medallas de oro, u otras obras de arte, utilizadas frecuentemente como regalo diplomático, que aún hoy ilustran la compleja red de alianzas familiares que unió España y Portugal. La reina María Bárbara actuó, sin embargo, con prudencia en asuntos políticos.

Desde su presentación como princesa de Asturias, en 1729, Bárbara de Braganza dio sobradas muestras de su inclinación hacia Portugal, su «patria natural»⁴. Sin querer cuestionar con ello que Bárbara de Braganza sintiese a España como patria, puesto que, aun teniendo «[...] gran amor y amistad a su padre el rey de Portugal, y a toda la nación, [...] en el fondo ya no era portuguesa», tal y como subrayó el embajador francés en Lisboa, Beauchamp, en referencia a una nota del obispo de Rennes, Louis Guy Guérapin de Vauréal, embajador en Madrid, a finales de 1746⁵. El embajador francés también dijo de ella que era «altiva y orgullosa»⁶; un orgullo y altanería que sus contemporáneos juzgaban propios de la casa de Braganza, y que seguramente fueron determinantes en las aspiraciones de

2 María Dolores GÓMEZ MOLLEDA, «Un rey sin gusto de mandar», *Eidos*, 8 (1958, enero-junio), págs. 59-77. Gómez Urdáñez, en una de las mejores biografías de Fernando VI publicadas hasta la fecha, ya revisó esta problemática, José Luis GÓMEZ URDÁÑEZ, *Fernando VI*, Madrid: Arlanza, 2001.

3 Marina CANO CUESTA, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 145-146, cat. 29.

4 En su correspondencia como secretario de Estado, José de Carvajal, acude ya al sintagma «patria natural» para referirse a Portugal: «Philosa [doña Bárbara] va inclinando a Philis [Fernando VI] demasiado hacia su patria natural [Portugal, su país de origen]». Véase Didier OZANAM, *La Diplomacia de Fernando VI: Correspondencia reservada entre D. Jose de Carvajal y el Duque de Huescar, 1746-1749*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en adelante, CSIC.), 1975, pág. 245 (carta núm. 152).

5 Visconde de SANTARÉM, *Quadro elementar das relações políticas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo, desde o princípio da monarchia portugueza ate aos nossos dias*, París: J. P. Aillaud, 1845, t. V, pág. 345.

6 Según impresión del embajador francés Vauréal, en julio de 1746; «Elle est haute et fière mais bonne», en Alfred BAUDRILLART, *Philippe v et la cour de France*, París: [s.n.], 1890, t. V., pág. 443. Las traducciones,

la reina María Bárbara –y de los diplomáticos portugueses–, a la hora de abrir una nueva etapa en las relaciones entre las dos Monarquías, de igual a igual.

Las pocas ideas políticas que expone la reina en su correspondencia se resumen en la conveniencia de la paz para España: «lo que se debe procurar a costa de todo es la paz»⁷. En esta política pacifista de Fernando VI, y, a su vez, en el acercamiento a Portugal, en que fue determinante la intervención personal de Bárbara de Braganza⁸, coinciden tanto la historiografía modernista como sus biógrafos y apologistas más o menos contemporáneos⁹. No obstante, estas «ideas» de la reina también salen a la luz en textos panegíricos¹⁰, en la literatura fúnebre y en los sermones publicados con motivo de sus exequias –como el que da título a este trabajo–¹¹. Como el rey, ella tuvo que aprender a disimular, y, desde antes de la subida al trono de Fernando VI, hizo gala de una indiferencia –aparente– hacia los asuntos del estado¹², que alimentó hábilmente, en contraposición al carácter fuerte y autoritario de Isabel de Farnesio¹³, un talento que le permitió favorecer discretamente las relaciones entre las cortes de Madrid y Lisboa, especialmente en los años de plenitud del reinado (1748-1752).

siempre que no se indique lo contrario, son mías. Cfr. José ANDRÉS-GALLEG0, comp., *Textos clásicos sobre los primeros Borbones Hispánicos* [Recurso electrónico], Madrid, Fundación Histórica Tavera: Digibis, 2001.

- 7 Son palabras dirigidas a su padre, Juan V de Portugal, en una carta escrita en octubre de 1747, seguramente no faltas de sinceridad –aun tratándose de cartas personales, nótese que algunas de ellas solían ser leídas ante terceras personas, como su marido y los secretarios del Despacho–. *Correspondência de D. Joao V e D. Bárbara de Bragança, Rainha de Espanha (1746-1747)*, ed. Joao Albino Pinto Ferreira, Coimbra: Livraria Gonçalves, 1945, págs. 448-450 (carta núm. 28). Citada también por M. D. GÓMEZ MOLLEDA, «Un rey sin gusto de mandar», 1958, pág. 84, nota 109.
- 8 Véase, entre otros: José Miguel MORÁN TURINA, «Imágenes de un reinado pacífico», en Antonio BONET CORREA, [et. al.], comis., *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, págs. 31-49.
- 9 Enrique FLÓREZ, *Memorias de las Reynas Catholicas: historia genealogica de la Casa Real de Castilla y de Leon ...*, Madrid: Antonio Marin, 1770 (segunda edición), t. 2, págs. 1030-1040, esp. págs. 1032-1033.
- 10 Como por ejemplo, *L'Iberide, ou Le siècle de la félicité* (h. 1750-1755), de George de Rapin, manuscrito dedicado «à leurs majestés catholiques» Fernando VI y Bárbara de Braganza; un buen ejemplo de cómo Portugal y España eran vistos, en aquellos años, por el resto de los europeos, en Pilar BENITO GARCÍA [et. al.], comis., *A História Partilhada. Tesouros dos Palácios Reais de Espanha*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Património Nacional, 2014, págs. 254-255, cat. 99.
- 11 Jerónimo DOMINGUEZ, *Fluxo y reflujó del lusitano oceano: respiracion y espiracion del soberano aliento de nuestra catholica reyna Doña Maria Barbara de Portugal ...*, Puerto de Santa Maria: imprenta de Francisco Rioja y Gamboa, 1759.
- 12 Es de cita obligada Gloria A. FRANCO RUBIO, «Bárbara de Braganza y la Corte de Isabel de Farnesio», en Gigliola Fragnito, dir., *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma: Viella, 2009, pp. 163-186. También Teófanés EGIDO LÓPEZ, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002 [primera edición 1971], págs. 231-239.
- 13 Una imagen pública que nada tiene que ver con la percepción de sus contemporáneos, o algunos personajes de su círculo más cercano, como cargos gubernamentales o personal diplomático. Por ejemplo, el secretario de Estado, José de Carvajal, en su correspondencia con el Duque de Huéscar, embajador en París, refiere a la reina María Bárbara con el apodo de «Philosa», la «Philosa de aora» –en sustitución de la la reina viuda Isabel de Farnesio–, quien influye sobre las decisiones de su marido. D. OZANAM, *La Diplomacia de Fernando VI*, 1975, págs. 66, 425 (carta núm. 338), 444 (carta núm. 363).

JUAN V DE PORTUGAL, EN MADRID

(«*Meu Sehor e meu Pay do meu coração*»)

No hay duda de su amor y admiración por la figura paterna, y de ello da cuenta la correspondencia que mantuvo con su padre –de la que se conservan cincuenta y seis cartas autógrafas, publicadas hace ya tiempo– en los primeros años de reinado, entre 1746-1747¹⁴. Una percepción en la que insisten los ministros y diplomáticos acreditados en la corte, principalmente franceses¹⁵.

Curiosamente su «pasión por Portugal» cobra fuerza especialmente en los años de plenitud del reinado, en que se cultivaron largamente las relaciones diplomáticas entre los dos reinos, y que coinciden también con el período en que se va agravando, aún más, la enfermedad de su padre.

Su admiración por Juan V, su apego a los padres –dejando intencionadamente al margen, por ahora, la relación con su madre– y, por extensión, a su familia, se expresan, por ejemplo, en la galería de retratos, que decoraba, como era costumbre, los apartamentos reales del palacio del Buen Retiro, y que se refieren en el inventario *post-mortem* de sus bienes, fechado en septiembre de 1758¹⁶. En el manuscrito «[...] de la variedad de vienes que comprende esta copia del imventario de la señora Reyna D^a. María Bárbara de Portugal» se cuentan tanto «Retratos guarnezidos» como «Pinturas» sobre tela u otros soportes, entre los que cabe destacar:

Otro retrato del Rey D. Juan quinto de Portugal, que le faltan todos los diamantes de la guarnizion.

Otros dos retrattos de los Reyes de Porttugal padres del reinante [José I, por tanto padres también de la reina María Bárbara], guarneizados de brillantes¹⁷.

-
- 14 El estudio preliminar de Ferreira, ya da cuenta de esta «adoración sincera» en *Correspondência*, 1945, págs. 36-44 (Cap. IV. «*Meu Sehor e meu Pay do meu coração*»).
- 15 Sirva como ejemplo un oficio del embajador francés en Lisboa, Chavigny, de marzo de 1747, en que se hace notar que «siendo como es la pasión dominante de la Reina de España el amor que tiene a su padre y a la gloria de su Casa, es por esa [vía] que Francia podría conquistarla». Visconde de SANTA-RÉM, *Quadro elementar das relações politicas*, 1845, t. V, págs. 361-362.
- 16 Sin contar los retratos de los reyes de Portugal, Juan V y María Ana de Austria, por Jean Ranc, que formaban parte de la Colección Real –actualmente en el Museo del Prado, con número de catálogo P02408 y P02331 (respectivamente)–, y que fueron el resultado del viaje realizado por el pintor a Lisboa entre 1729 y 1730. Estos retratos de la Familia Real portuguesa, fueron encargados con motivo de las bodas de los príncipes, futuros monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza y José I y Mariana Victoria de Borbón, por cuenta de Felipe V, con objeto de conmemorar de la alianza entre los dos reinos. Juan J. LUNA, «Un centenario olvidado: Jean Ranc», *Goya*, 127 (1975), págs. 22-26. Juan J. LUNA, «El pintor Jean Ranc y la corte de Felipe V en Andalucía», *Historia 16*, 131 (1987), págs. 94-104.
- 17 Se cita el *Testamento e inventario de bienes de la reina María Bárbara de Portugal*, sig. II/3051760, sig. II/305, Real Biblioteca de Palacio (Patrimonio Nacional), Madrid; que es copia del *Testamento y memoria de bienes de la reina Bárbara de Portugal*, leg. 402, sec. Gracia y Justicia, Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Valladolid. El Inventario (f. 22r-252v), en el apartado de «Retratos guarneizados» (f. 62 v) y «Pinturas» (f. 116 v, 117 r/v), recoge al menos dos retratos de Juan V, de los cuales uno hacía pareja con otro de María Ana de Austria, madre de la reina –citados anteriormente–, otro de los

Sin embargo, el mejor retrato de Juan V en la Villa y Corte no estaba en los apartamentos reales del palacio del Buen Retiro, sino que formó parte de uno de los grandes proyectos de la monarquía. Y en Madrid, por esos años, pocas empresas artísticas pueden competir con la construcción del Palacio Real nuevo, y con su programa escultórico y decorativo, interior y exterior. El proyecto, iniciado en el reinado anterior, es bien conocido no sólo gracias al manuscrito *Sistema de adornos de escultura ... para el nuevo Real Palacio de Madrid*¹⁸ –entre otra documentación–, sino también por la abundante literatura. Los trabajos más recientes subrayan que la empresa artística que dirigió el padre Sarmiento quería crear «una nueva imagen de la dinastía borbónica», fabricar un «rey español»¹⁹ y (re)inventar la «historia de España»²⁰. Un proyecto –sin duda el ejemplo más ambicioso de «arte oficial» en tiempos de Fernando VI– del que formaron parte un grupo de catorce esculturas, en los cuerpos salientes del piso principal o «esquinazos de las quatro torres», de algunos precursores o antecesores de la Monarquía hispánica. En concreto, se eligieron a dos reyes de Navarra y dos de Aragón, dos condes de Castilla –y ninguno de Barcelona–, dos emperadores o gobernantes de México y Perú, dos reyes suevos y dos reyes de Portugal²¹. Y naturalmente causa sorpresa encontrar, en el ángulo noroeste, al rey reinante de Portugal, Juan V, a todas luces un rey extranjero, y el único estrictamente coetáneo de los reyes Fernando y María Bárbara. [Fig. 1] Lo que sin duda favorecería el trabajo de los escultores, ya que «[...] habrá muchos retratos originales que copiar», no solo pinturas, sino también grabados²².

reyes José I, y su esposa, Mariana Victoria de Borbón, y otros dos del «[...] muy amado hermano» de la reina, el infante D. Pedro –que reinó como Pedro III–.

- 18 Martín SARMIENTO, *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores, para el nuevo Real Palacio de Madrid* [Manuscrito], (ca. 1749-1750), sig. 725.171 (460.27 M.), Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Madrid. Véase: Martín SARMIENTO, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Concha Herrero Carretero, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- 19 Una verdadera obsesión del reinado, que se expresa incluso en la primera carta que envió Bárbara de Braganza a su padre, tras la muerte de Felipe V, con fecha de 22 de julio de 1746; «[...] pues ahora son los intereses muy diferentes de los que hasta ahora aquí reinaban, y El Rey es español, y muy español de corazón; y nada francés, pues no nació en Versalles sino en Madrid, y el corazón lo hace más que el mismo nacimiento y así no detenga a V. Magestad esta duda, ni otra alguna [...]». *Correspondència*, 1945, págs. 363-367 (carta núm. 1).
- 20 Andrés UBEDA DE LOS COBOS, «Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento: el 'sistema de adornos' del Palacio Real de Madrid», en *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, págs. 359-397. Sara MUNIÁIN EDERRA, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la ilustración española*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000, págs. 303-314. Más recientemente: Alberto MEDINA DOMÍNGUEZ, *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2009, págs. 39-43.
- 21 M. SARMIENTO, *Manuscrito*, págs. 202-217 («Sobre las estatuas para los esquinazos de las quatro torres del Real Palacio de Madrid»; 1749, 7 de julio), y 217-218 («Resolución de su Magestad sobre este papel»; 1749, 8 de septiembre).
- 22 Francisco J. de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1975, pág. 214.



Fig. 1. L. S. Carmona, *Juan V, rey de Portugal*, escultura, h. 1751-1752, Palacio Real de Madrid (Foto: Marta Lage).

Ahora bien, esta «disparatada idea de incluir dos Monarcas de Portugal que nada tenían allí que hacer [...]» y que tradicionalmente se leyó como un reconocimiento y homenaje hacia Bárbara de Braganza²³, más parece «ocurrencia» del monje gallego, a la luz de sus escritos. «No ignoro que muchos hecharán [de] menos sus reyes, y que quisieran ver la serie de ellos en el Palacio [...]; y acaso los Portugueses, no tendrían a mal, ver, la serie de los suyos», haciendo su propuesta de incluir a «Don Juan V que felizmente reyna, sino ofrece algún reparo». A lo que el secretario de Estado, José Carvajal, le respondió lacónicamente: «quiere S.M. se execute lo que mejor parezca al mismo Padre Sarmiento»²⁴. No obstante, seguramente era conocedor de que su propuesta sería bien recibida, habida cuenta de quién eran sus interlocutores²⁵; sin contar con la estrecha relación que debió conseguir entablar con Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Esta estatua y las restantes del piso principal no fueron definitivamente aprobadas hasta el verano de 1751; posteriormente, encargadas a algunos de los mejores discípulos de G. D. Olivieri y Felipe de Castro. La escultura del rey de Portugal —que lleva, en el pedestal, la inscripción «DN JUAN Vº / REY DE PORTUGAL / Mº(muerto) Aº(año) 1750»—, sin duda la mejor de la serie, fue ejecutada por Luí Salvador Carmona, bajo dirección de Olivieri, y acabada antes de diciembre de 1752. Pero sorprende no solo su calidad y virtuosismo del acabado, sino también su elevada tasación, ya que le fueron paga-

dos 18.500 reales. Es la única que sobrepasa la cota de los 15.000 reales²⁶.

La razón última hay que buscarla, a mi juicio, en la noticia que recibió la corte el día 4 de agosto de 1750, el fallecimiento de Juan V —que había ocurrido cuatro días antes, en

23 Elías TORMO Y MONZÓ, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid: Blass y Cía., 1916 [1927], pp. 189-204, esp., pág. 201.

24 M. SARMIENTO, *Manuscrito*, pág. 210 y 218.

25 Carvajal actuó frecuentemente como «intermediario» entre los artistas y los reyes; por su parte, el duque de Medina Sidonia, Pedro Alcántara Alonso Pérez de Guzmán, caballero mayor de Fernando VI, era amigo personal del padre Sarmiento, y estaba casado con doña Mariana de Silva y Álvarez de Toledo, una de las hermanas del duque de Huéscar, heredero de la casa de Alba, que era además dama de confianza de la reina María Bárbara. Difícilmente podía estar mejor situado, ya que mantenía relaciones de amistad con influyentes personajes del «partido portugués». Véase: Sara MUNIÁIN EDERRA, *El programa escultórico*, 2000, págs. 149-150.

26 F. J. de la PLAZA SANTIAGO, *Palacio Real Nuevo de Madrid*, pág. 218. También Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona*, escultor y académico, Madrid: Alpuerto, 1990, pág. 61.

la noche del 31 de julio—, con cuyo motivo se mandó que vistiese la Corte de luto por seis meses, y que se celebraran las honras y exequias que eran propias en tales casos²⁷. Poco después, con la llegada del invierno, la reina María Bárbara sufrió una fuerte recaída de salud, seguramente motivada por la muerte de su padre.

Si existió, en verdad, una buena sintonía entre los responsables de las obras reales, que velaban por los intereses de los monarcas, y el monje gallego, la alta calidad y cotización de la escultura de Juan V de Portugal no son fruto del azar, o una simple licencia artística de los escultores²⁸. El encargo de esta escultura a Salvador Carmona se hizo en junio de 1751, antes de cumplirse el primer aniversario de la muerte del rey de Portugal. Detrás de esta decisión está la intención de honrar la memoria del padre de la reina, a iniciativa ya del padre Sarmiento, cuya autoridad no admitía ninguna contestación en lo tocante a la decoración del Palacio Real nuevo, ya inspirada por los propios responsables de la construcción, como el ministro Carvajal.

LAS LECTURAS DE LAS SALESAS REALES

(«¿Mas qual tan peregrina Fábrica suntuosa se levanta, Obra de docta mano?»²⁹)

La historiografía viene haciendo hincapié no solo en que las «ideas» de Bárbara de Braganza influyeron en la política cultural de la Monarquía, sino que su juicio estético estaba condicionado, en gran medida, por la educación recibida en la corte portuguesa³⁰, donde se había aficionado a las artes, la literatura, las joyas y la música. Por el momento, me interesa, sin embargo, centrar la atención sobre un interesante y sugerente trabajo de Novero Plaza dedicado a la reina María Bárbara y a la introducción en Madrid del «gusto barroco italo-portugués», donde defendió la tesis de que el conjunto de la Basílica y Palacio Real de Mafra «influyó poderosamente en el gusto artístico de la ya reina doña Bárbara de Braganza» y consecuentemente en la concepción del convento de la Visitación de Madrid, llamado de las Salesas Reales³¹. Dejando a un lado el escepticismo que despierta una noción

27 *Mercurio histórico y político* (1750, agosto), pág. 80.

28 A. UBEDA DE LOS COBOS, «Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento», págs. 361-366.

29 En *Relación de la distribución de premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las tres Nobles Artes ... En la Junta general celebrada en 23 de Diciembre de 1753 y presidida por su Protector, el Excmo. Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancaster ...*, Madrid: Oficina de D. Gabriel Ramírez, 1754, págs. 51-63 («Canción» de Ignacio Luzán). Véase: Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, «Las Bellas Artes en el Reinado de Fernando VI», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 9 (1959), págs. 5-24, esp. pág. 9.

30 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza», *Bracara Augusta*, 27, 64 (1973), págs. 377-401, esp. págs. 396 y 400. Más recientemente: Raquel NOVERO PLAZA, «La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués», *Goya*, 316-317 (2007), págs. 65-76, págs. 66-68.

31 *Ibidem*, pág. 68.

como «gusto barroco italo-portugués»³², el estudio en profundidad de una hipótesis tan sugerente como esta –la cual debe ser, sin embargo, convenientemente contrastada con fuentes portuguesas– se presenta como un reto plagado de expectativas.

Es lógico suponer que ella hubiera conocido de cerca las obras la basílica de N. Señora y Santo Antonio, antes de su llegada a España (enero de 1729), dado que esta empresa estaba directamente relacionada con un voto hecho por el rey Juan V antes incluso del nacimiento de su primogénito (4 de diciembre de 1711), la propia princesa María Bárbara. Pero no podemos perder de vista el contexto: la basílica no se concluyó hasta 1728 –a excepción de la cúpula– y entre 1728-1729 aún se trabajaba en la fachada principal, la cual no se concluyó definitivamente hasta meses antes de la ceremonia de consagración de la iglesia (noviembre de 1730)³³, cuando la joven infanta portuguesa había ya abandonado Lisboa, y era a la sazón princesa de Asturias. Los historiadores del arte pocas veces prestamos atención a la implicación de la memoria –a largo plazo– en el proceso mismo de la creación. Y naturalmente, tampoco suficientemente a la formación del juicio estético de promotores y mecenas. Por otro lado, importa tener presente que la memoria, como tal, es forzosamente selectiva. Así pues, para ser recordado, recuperado o evocado voluntariamente a través de la «acción» de la reina María Bárbara aquello que eventualmente pudo haber sido «percibido» en Mafra, más de veinte años antes, no solo debió haberlo percibido –en el sentido de captar imágenes, impresiones o sensaciones externas–, sino también –y lo que es más importante–, resultar significativo³⁴. En este sentido, parece claro que durante años Mafra no fue la mayor empresa del reinado de João V –al menos hasta 1729–, sino Lisboa, «Esta nova Roma» que ejemplifica la basílica patriarcal, y las atenciones que esta concentró desde 1716³⁵.

32 El «gusto barroco italo-portugués» parece un calco del concepto «barroco italo-español» que utilizó Bottineau para definir la arquitectura cortesana en tiempos de Fernando VI, en Yves BOTTINEAU, *L'Art de cour dans l'Espagne des lumières: 1746-1808*, 1986, Paris, De Boccard, 1986, págs. 231 y ss. (Cap. I, «Le temps de Ferdinand VI, 1746-1759: le baroque italo-espagnol et son contexte eclectique»). Si bien parece más apropiado referirse simplemente al «eclecticismo barroco internacional» y académico de que echó mano Varela Gomes para describir la arquitectura portuguesa del siglo XVIII, tras el inicio de la gran empresa del convento de Mafra hacia 1717, en Paulo VARELA GOMES, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa: Caminho, 1988, págs. 14-19 (Cap. I. Introducción, «O ecletismo na arquitectura portuguesa do século XVIII»).

33 António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e poder: o Real Edifício de Mafra*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pp. 125-156, esp. págs. 144-148.

34 José María RUÍZ-VARGAS, «¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas», en Amalio Blanco Abarca [et al.], coords., *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, 1997, págs. 121-152. Más recientemente: José María RUÍZ-VARGAS, «¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? reflexiones desde la Psicología cognitiva», *Entelequia: revista interdisciplinar*, 7 (2008), págs. 53-76.

35 Es de cita obligada A. Ayres de CARVALHO, «Lisbona Romana all'Epoca di João V», en Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, coords., *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma: Àgòs Edzioni, 1995, págs. 3-17, entre otros. Más recientemente, António Filipe Pimentel, comis., coord., *A encomenda prodigiosa: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga; Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2013, págs. 40-41, y ss. Walter ROSSA, «L'anello mancante: Juarra, sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella

No obstante, es posible que ella poseyera algún dibujo o grabado del palacio-convento de Mafra (no identificado); alguna vista más o menos detallada, sola o formando parte de un retrato calcográfico de su padre, como el conservado en la Biblioteca Nacional de España (IL/284), firmados por G. F. L. Debríe y fechado en 1743³⁶ [Fig. 2]. Más tarde, también podría haber llegado a Madrid un ejemplar del libro *Monumento sacro da fabrica, e solemmissima sagração da Santa Basilica do Real Convento ... de Mafrá*³⁷, con sus estampas; por ejemplo, la planta de la basílica firmada «G.F.L. Debríe sculp 1752.», o la fachada del convento y la basílica, en tres parte o piezas, firmado «Mich. LeBouteux fecit 1752 [...]». Pero difícilmente habría ocurrido así; Francisco Carlier, tal como es conocido en España el arquitecto francés, presentó su proyecto para el convento-palacio de las Salesas Reales, en 1749-1750, por lo tanto dos o tres años antes de que se abrieran esas planchas. Por otra parte, el esquema de la fachada de la iglesia o la organización en planta de uno y otro edificios poco tienen que ver entre sí.

No obstante, no quiero insistir en los modelos o referentes del arte barroco italiano, en general, del turinés o romano, en particular, o del arte francés, que ya esboqué en otra ocasión³⁸; en estas circunstancias, importa la tarea de reconstruir el «horizonte de expectativas», es decir, qué es lo que un consumidor/promotor puede esperar de una obra/encargo, sustentado en modelos y referentes educacionales y en su bagaje cultural³⁹. La (re)construcción de este horizonte de expectativas pasará necesariamente por el repaso de las lecturas, los viajes, las visitas, etc., y, lo que es



Fig. 2. G. F. L. Debríe, *Juan V, rey de Portugal*, grabado calcográfico (Lisboa), 1743, IL/284, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Lisbona settecentesca», en Paulo CORNAGLIA [et. al.], coord., *Filippo Juvarra, 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Roma, Campisano Editore, 2014, págs. 183-196.

- 36 Se trata de un busto en óvalo; debajo del retrato, hay una viñeta con una alegoría de Portugal con la fachada del palacio-convento de Mafra al fondo. Inscripciones, con fecha y firma: «G. F. L. Debríe sculpsitor Regius inv. et sculpsit 1743.», en IL/284, BNE. Véase: Enrique LAFUENTE FERRARI, *Iconografía lusitana: retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid: Imp. Blass, 1941, págs. 98-99, núm. 284, lám.38.
- 37 Fr. João de S. José do Prado, *Monumento sacro da fabrica, e solemmissima sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Villa de Mafrá dedicou a N. Senhora, e Santo Antonio...* Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor, 1751 (¿1752?).
- 38 Iván REGA CASTRO, «Las Salesas Reales, lugar de encontro para as culturas artísticas espanhola e portuguesa em tempos de Dona Maria Bárbara de Bragança», en *Actas do Congresso de História da Arte Portuguesa (APHA) em Homenagem a José-Augusto França* [Edición on-line], Lisboa, APHA, 2014, págs. 391-400.
- 39 Si bien el «horizonte de expectativas» de Jauss es un concepto más propio de la historia y de la crítica literaria, su aplicación como instrumento metodológico a la cultura y al arte del siglo XVIII es básico en A. MEDINA DOMÍNGUEZ, *Espejo de sombras*, 2009, págs. 14-16.



Fig. 3. H. V. Ugarte y Gascón, «VISTA DEL NUEVO REAL CONVENTO DE LA VISITACIÓN DE MADRID/ vulgò las Salesas. [...]», grabado calcográfico (Madrid), 1758, Inv. 2004, Museo de Historia de Madrid.

más importante, el «recuerdo» de todo ello, es decir, el poder recuperar la información almacenada en la memoria. Es importante poner de relieve que el mantenimiento o posterior «recuperación» de un recuerdo depende de la codificación de esa información, es decir, de cómo atendemos, nos fijamos o analizamos una parte de la realidad. Naturalmente, para cualquier aficionado al arte, sin formación académica, o un diletante, sería difícil recordar los detalles de un edificio visto una sola vez –la planta, la organización de la fachada, el tipo de cubierta, etc.–, y en cambio podrían quedar fácilmente retenidos o almacenados en la memoria otros aspectos más generales; tal es el caso del «concepto de la iglesia-bloque», sobre el cual ya advirtió Kubler al estudiar las Salesas Reales, pudiendo «obedecer a antecedentes portugueses, a través de la persona [...] de Doña Bárbara de Braganza»⁴⁰. [Fig. 3] También se dijo que el

empleo abundante de mármoles y jaspes es «un hecho desacostumbrado en España» en la arquitectura religiosa y en cambio «familiar en el Portugal *joanino*»⁴¹. Por consiguiente, estos referentes sí pueden ser convenientemente catalogados como evocaciones deliberadas, como «recuerdos» de una reina aficionada a las artes, como Bárbara de Braganza.

La bibliografía portuguesa hizo hincapié, además, en una «cámara de las maravillas» que reunió Juan V en el palacio real do Terreiro do Paço: vistas, dibujos y grabados de edificios de Roma, y, sobre todo, diseños o proyectos, fueron enviados a Lisboa por algunos de los artistas de mayor renombre, caso de Filippo Juvarra, Antonio Canevari o Carlo Gimac, especialmente entre 1729 y 1730; también maquetas –algunas a escala–, como la basílica de San Pedro, el palacio o los jardines del Vaticano, el baptisterio adyacente a la basílica de San Juan de Letrán –enviados a Lisboa en 1728–, o el complejo del Palacio del Quirinal –llegado en 1729–⁴². Esta colección, situada estratégicamente en las piezas adyacentes a la «Sala das Embaixadas» del Paço da Ribeira⁴³, en exposición permanente, no solo era material de estudio accesible a los arquitectos de las obras reales, sino también un muestrario

40 George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Ars hispanae; 14), Madrid: Plus-ultra, 1957, pág. 238.

41 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Las ideas artísticas», pág. 388.

42 Angela DELAFORCE, «Lisbon, 'this new Rome': Dom Joao V of Portugal and relations between Rome and Lisbon», en Jay A. Levenson, ed., *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington: National Gallery of Art, 1993, págs. 61-62. Angela DELAFORCE, «Givanni V di Braganza e le Relazioni Artistiche e Politiche del Portogallo com Roma», en Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, coords., *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma: Àgos Edzioni, 1995, págs. 21-39, esp. pág. 28 y ss.

43 El naturalista suizo Merveilleux, en su segundo viaje, en el verano de 1726, recuerda en Mafra una primera maqueta: «Enviaron al Rey [un] San Pedro de Roma ejecutado en pequeño, pero que ocupa una gran sala [del Palacio], con todo tipo de modelos de las rarezas de Roma» en David-François de MERVEILLEUX, *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers états de l'Europe*, Amsterdam: H. du Sauzet, 1738, pág. 185. Las traducciones, siempre que no se indique lo contrario, son mías. Por lo

de «propuestas» para actualización de la arquitectura portuguesa que actuaba necesariamente sobre el horizonte de expectativas del público visitante. Juan V estaba determinado a hacer de Lisboa una «nueva Roma» y la corte seguramente comprendió rápidamente el mensaje; una idea que también condicionó el horizonte de expectativas de la joven princesa María Bárbara, habida cuenta de que ella creció al mismo tiempo que crecía, en número y calidad, aquel gabinete de curiosidades romanas.

Un último asunto a tener en cuenta es el cambio final del proyecto de la fachada para las Salesas Reales, en torno a 1756 o 1757 –a mi juicio, muy influenciado por el criterio de Bárbara de Braganza–; especialmente en la organización del segundo cuerpo, considerablemente diferente al proyecto original, tal como aparece en los dibujos de la Real Biblioteca del Palacio Real. [Fig. 4] No son pocos los que atribuyeron la iniciativa al maestro de obras, Francisco de Moradillo⁴⁴, dado que las torres de encuadre responden a un modelo que ya había utilizado en el proyecto para la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, en 1745⁴⁵. Pero hay otro referente o modelo que ha pasado, sin embargo, completamente desapercibido a la historiografía española, el cual está directamente relacionado con la presencia de los portugueses en Roma y su acción cultural en tiempos de Juan V: se trata de la basílica de Sant’Anastasia Alle Radici, más conocida como Sant’Anastasia al Palatino, cuyo interior fue «restaurado» por el arquitecto maltés Carlo Gimach (1721-1722), por orden del cardenal portugués Nuno da Cunha⁴⁶. Un texto panegírico en italiano, *L’historia della basilica di S. Anastasia* (1722), y un par de grabados conmemorativos, que publicó G. M. Crescimbeni –célebre literato y poeta, miembro fundador de la Academia de la Arcadia, en Roma, de la cual, además, fue protector el mismo Juan V de Portugal–, recuerdan el mecenazgo del eclesiástico portugués.

Pero este volumen no fue el único⁴⁷. Bárbara de Braganza seguramente conoció personalmente al cardenal Cunha de Ataíde, tras su regreso a Lisboa en 1722, aunque el suso-



Fig. 4. F. Carlier, Alzado de la iglesia y convento de la Visitación (Salesas Reales), Madrid (h. 1750 - 1753/1754), sig. VIII/M/74, Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid.

demás, las noticias del viaje a Mafra no aparecen referidas en: Ayres de CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, Mafra: Mafra Agrícola, 1960, vol. 1, pág. 115.

44 Conde de POLENTINOS, *Investigaciones madrileñas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, La Librería, 2003 (primera edición, 1948), pp. 51-80. Más recientemente: Fernando CHUECA GOITIA, «Historia, arquitectura y arte en el Palacio de Justicia de Madrid», en Fernando Chueca Goitia, José Horcajada Álvarez, José María Álvarez-Cienfuegos Suárez, eds., *Tribunal Supremo de Justicia*, Madrid: El Viso, 1995, págs. 13-49.

45 Yves BOTTINEAU, *L’Art de Cour*, pág. 255.

46 Marco LATTANZANI, «Cardinale Nuno da Cunha de Attayde (Lisbona, 1664-1750)», en Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, coords., *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma: Ágos Edzioni, 1995, págs. 495-496.

47 He localizado al menos tres diferentes, publicados el mismo año: Antonio Maria BONUCCI, *Istoria di S. Anastacia vergine e martire romana ...*, Roma: Stamperia del Komarek, 1722. Filippo CAPPELLO, *Brevi*



Fig. 5. Anónimo, «Chiesa di Santa Anastasia alle radici del Palatino verso il Velabro», grabado calcográfico (Roma), en G. B. FALDA, *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma...* (Roma, s.a. [1669]), lám. 28.

dicho libro no se incluya en el «Índice de la Librería que tiene la Reyna Nuestra Señora Doña María Bárbara» (h. 1749) –ni este ni ninguno otro de los citados anteriormente–⁴⁸.

Al examinar cuidadosamente el proyecto finalmente ejecutado, especialmente el segundo cuerpo de la fachada y los volúmenes que sobrepasan la línea de entablamiento –que son obra de Moradillo–, sorprenden poderosamente las semejanzas con esta fachada; la cual curiosamente no es obra del arquitecto maltés, sino reconstruida años más tarde por el papa Urbano VIII (1638-1643), con la colaboración de G. L. Bernini –por ello, bien publicitada por las imprentas romanas–⁴⁹ [Fig. 5]. No solo porque esté rematada por un frontón entre dos torres cuadrangulares de un solo cuerpo, que parecen demasiado bajas, sino también por el claro predom-

inio del macizo y el sentido horizontal de la fachada, articulada también con pilastras que conforman siete calles.

Pero en este contexto no es el «recuerdo» en sí lo que me interesa, sino el cómo se desencadena, esto es, el estado de ánimo dominante en el momento del recuerdo, y cómo este determina claramente lo que se recuerda. Y si es cierto que las personas recordamos más fácilmente las experiencias pasadas cuya carga afectiva es congruente con el estado emocional en el que nos encontramos en el momento presente, es lógico suponer que la reina María Bárbara, invadida por la tristeza que motivó la muerte de su padre, y el consiguiente luto decretado en su honor, tendría propensión a recordar su Lisboa natal, su «patria natural». Si bien estas evocaciones, voluntarias e intencionales, con las que de algún modo intentó seguir en Madrid los pasos de su padre, a mi juicio no tenían por finalidad exaltar la gloria de Juan V –*per se*–, sino tal vez buscar consuelo para su «siempre excesiva saudade»⁵⁰.

notizie dell'antico, e moderno stato della chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma ..., Roma: Stamperia di Pietro Ferri, 1722. Giovanni Mario CRESCIMBENI: *L'istoria della basilica di S. Anastasia, titolo cardinalizio ...*, Roma: Antonio de' Rossi, 1722.

- 48 *Índice de la Librería que tiene la Reyna Nuestra Señora Doña María Bárbara* [Manuscrito], 1749, sig. MSS/12710, BNE. Véase Inmaculada ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Gloria A. FRANCO RUBIO, «Lecturas de mujeres, lecturas de reinas: la biblioteca de Bárbara de Braganza», en Inmaculada Arias de Saavedra Alías, coord., *Vida cotidiana en la España de la ilustración*, Granada: Universidad de Granada, 2012, págs. 505-550, esp. págs. 544-545.
- 49 Se trata de un grabado con una vista general en perspectiva frontal, con inscripciones: «Gio Batta Falda dis. et fece.» (h. 1680), en Giovanni Battista FALDA, *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna ...*, Roma: Gio. Giacomo de Rossi, [s.a.], lám. 28. También publicado en Giovanni Giacomo DE ROSSI, *Insignium Romae Templorum prospectus ...*, Roma: Gio. Giacomo de Rossi, 1683. Posteriormente se abrieron otras planchas, como la publicada en Domenico DE ROSSI, *Studio d'architettura civile di Roma*, Roma: de Rossi, 1721, parte III, lám. 3.
- 50 Prueba de ello es la carta enviada a su padre, con fecha 23 de enero de 1747, en que le confiesa: «Hoy hace 18 años que tuve el gusto de ver a V. Majestad en Caya [en la frontera del río Caya, en Badajoz,

Bárbara de Braganza murió el 27 de agosto de 1758 en el palacio de Aranjuez, con tan solo cuarenta y siete años de edad; casualmente su fallecimiento se produjo pocos meses después de la terminación del Real Monasterio de la Visitación, la empresa a la que había dedicado sus últimas energías.

con motivo de los viajes reales organizador para intercambio de las princesas entre ambas cortes], mucho renuevan estas memorias mis añoranzas». *Correspondência*, 1945, págs. 460-462 (carta núm. 33). Sí consiguió, en cambio, curar sus añoranzas la reina consorte de José I de Portugal, y hermana de Carlos III, María Ana Victoria, que pasó a España poco después del fallecimiento de su esposo, en octubre de 1777, para visitar por última vez a su hermano.

LA SEMIÓTICA DEL SILENCIO: (AUTO)CENSURA, EXILIOS E INSILIOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA (1814-1833)

LUIS DELGADO MATA
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo se presenta como una propuesta de lectura conjunta de la producción plástica de la España fernandina desde un mismo punto de partida: el silencio. Reunimos en estas páginas a artistas que practicaron la autocensura, que se vieron condenados al exilio o al insilio, en definitiva, creadores condicionados por su posicionamiento político durante la invasión francesa que debieron rendir cuentas a la vuelta de Fernando VII. El silencio, como tema de sus obras o como praxis vital, refleja hasta qué punto la ideología condicionó la producción artística de este periodo. Así como gritar no garantiza ser escuchado, callar no siempre significó acatar.

PALABRAS CLAVE

Fernando VII, monarquía, política, ideología, liberalismo, Goya, Weiss, Esteve, Brugada, duque de Rivas, Fernández Cruzado.

ABSTRACT

This article is presented as a proposal to reading the artistic production in Spain during the reign of Ferdinand VII (1814-1833) as a whole and from the same starting point: the silence. These pages are dedicated to artists who practiced self-censorship, who were condemned to exile or insile. In conclusion, artists conditioned by their political position during the French invasion and who had to be held accountable when Fernando VII returned. Silence, as the theme of their works or as vital praxis, reflects the extent to which ideology shaped the artistic production of this period. So, as yelling does not guarantee to be heard, keeping silence not always meant attacking.

KEYWORDS

Fernando VII, monarchy, politics, ideology, liberalism, Goya, Weiss, Esteve, Brugada, Duke of Rivas, Fernández Cruzado.

Decía Mesonero Romanos que el reinado de Fernando VII «lanzó a la nación en todos los horrores de la saña política, de las venganzas personales, de la persecución contra el saber y el patriotismo»¹. En este contexto, fueron muchos los ciudadanos sometidos a expedientes de depuración relacionados con su posicionamiento ideológico durante la invasión napoleónica. El caso más conocido entre los pintores afectados es el de Goya. Siguiendo el decreto de purificación del 21 de mayo de 1814, éste fue incluido entre aquellos funcionarios palatinos que no admitieron empleos del usurpador. «Quedan pues, en el secreto de las carpetas de Goya, aquellos dibujos y estampas en que se desfogaba de sus contradicciones y remordimientos, entre patriota y progresista, durante la francesada»². Al margen del debate que puede generar la actitud del aragonés en este periodo, son precisamente sus posibles incoherencias, subversiones y silencios lo que nos interesa. Aquella situación que Julián Gállego definió como la de un «artista clandestino»³ y que podemos extender a gran parte de los pintores activos en la España fernandina⁴.

Este tipo de lecturas han sido más habituales entre los investigadores dedicados a la literatura. En 1987 Iris Zavala planteó la existencia de una semiología del silencio en la que se enmarca «lo que dice y lo que no dice un texto, en tanto en cuanto todo discurso es ideológico»⁵. Especialmente interesante parecen las investigaciones relacionadas con las obras publicadas en las primeras décadas del siglo XIX, en las que la política comenzó a condicionar la vida de los individuos, y todo aquello que supone una oposición a la norma se censura⁶. La historiografía artística ha asumido que estos escritores «se hicieron literatos para ser políticos», es decir, constituyeron un nutrido grupo de intelectuales posicionados ideológicamente. Ya en 1834, Alcalá Galiano comentaba que durante la Guerra de la Inde-

1 Jaime ESAÍN ESCOBAR, *Rosario Weiss, la ahijada de Goya*, Zaragoza: Editorial Aqua, 2008, pág. 61.

2 Julián GÁLLEGO, «Goya, romántico y clandestino», en AA.VV., *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad (1750-1850)*, Cádiz: Universidad, 1988, pág. 129.

3 *Ibidem*, pág. 130.

4 La mayor parte de los artistas que tenían un cargo al servicio de la monarquía tuvieron que ser «purificados». Contamos con algunas excepciones como la del pintor Juan Gálvez. Rafael CONTENTO MÁRQUEZ, *Juan Gálvez, pintor de cámara de Fernando VII y Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Universidad Complutense, 1993, t. I, págs. 278-279.

«El hecho de que en la biografía de cada uno de los artistas activos en el periodo mencionado se haga constar, con mayor o menor relevancia, si fue o no depurado por motivos ideológicos, cuál fue su grado de afectación a uno u otro gobernante, hasta qué punto fue permeable a determinadas ideas políticas nuevas o qué implicación personal representa su obra en relación con el momento histórico vivido, pone de relieve la importancia global que, en su tiempo, se concedió a esta circunstancia que, [...] suele haber quedado diluida, sin embargo, entre otros avatares más o menos significativos de su trayectoria profesional». Carlos REYERO HERMOSILLA, «Arte y compromiso. Los artistas y las imágenes en la lucha política a comienzos del siglo XIX», en Antonio Ramos Santana y Alberto Ramos Ferrer, coord., *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, Cádiz: Universidad, 2008, pág. 411.

5 Iris M. ZAVALA, «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», en Manuel L. Abellán, ed. al., *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam: Rodopi, 1987, pág. 147.

6 Alberto ROMERO FERRER, «Censura y represión: sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VII (1814-1833)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 10 (2002), págs. 105-121.

pendencia «los literatos españoles se habían convertido todos en políticos»⁷. «La literatura se había hecho política, como resultado de la libertad de expresión y de prensa»⁸, una idea que se había gestado durante el siglo XVIII. Los ilustrados pensaron que la cultura era «fuente y principio de la dicha de la nación» y había de ser «utilitaria en primerísimo lugar»⁹, por tanto, parecía interesante utilizar los textos como manifiestos ideológicos. Pero los literatos no fueron los únicos intelectuales que se posicionaron políticamente en este periodo. Entonces, ¿podemos hablar de una semiótica del silencio en la pintura española?¹⁰

El miedo también enmudeció a los artistas plásticos, obligados en muchos casos a disimular para hacerse oír; condenados al exilio; relegados a la clandestinidad; expulsados del discurso oficial y olvidados incluso en la historiografía posterior. Trataremos en los siguientes párrafos de llevar a cabo un estudio de la producción plástica de un momento en el que la sociedad española sufrió un profundo proceso de metamorfosis. Una transformación a la que se sometió también la monarquía, omnipresente de un modo u otro en las representaciones analizadas, protagonista del posicionamiento político al que nos referimos. «El historiador del arte tiene la responsabilidad de recordar que las imágenes son objetos»¹¹, por tanto no vamos a utilizarlas «solo como fuentes visuales para el conocimiento de un argumento externo, al que sin duda sirven, sino que ellas mismas lo conforman y lo difunden, de acuerdo con sus específicas posibilidades»¹². Con este punto de partida, no sólo se han incluido en este estudio a los pintores que sufrieron las consecuencias derivadas de la manifestación de sus ideales políticos, sino también a aquellos que se vieron obligados a alterar de algún modo su producción artística condicionados desde el poder¹³.

-
- 7 Antonio ALCALÁ GALIANO, *Literatura española siglo XIX: de Moratín a Rivas*, Madrid: Vicente Llorens-Alianza, 1969, pág. 37.
- 8 Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Cultura y política entre siglos», en Ídem, ed., *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz: Universidad, 2008, pág. 12.
- 9 Jean SARRAILH, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid-México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957, pág. 173.
- 10 Hemos decidido utilizar semiótica del silencio en lugar de semiología del silencio porque este artículo se concibe como una propuesta de lectura, de punto de vista teórico sobre los signos estudiados, no tanto como un estudio completo de los símbolos aquí incluidos. Si hablamos de semiología del silencio estamos estableciendo una teoría de lectura de los signos de estudio. Sin embargo, en la semiótica del silencio, lo primero se convierte en adjetivo de lo segundo. Esto quiere decir que el silencio es el sujeto, el punto de partida de la perspectiva de lectura adoptada, el común denominador que permite reunir diversos artistas y obras que no pueden estudiarse desde una misma teoría general.
- 11 Carlos REYERO HERMOSILLA, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid: Siglo XXI, 2015, pág. 9.
- 12 *Ibidem*, pág. 8.
- 13 Refiriéndose a la pintura del siglo XX, Jiménez Blanco establece que «es obvio que todo acercamiento a la pintura [...] debe tener en cuenta el contexto en el que surgen las obras, su lugar en la historia y en la geografía, porque todas estas circunstancias llevan aparejadas unas determinadas condiciones sociales y políticas que el arte, una manera o de otra, refleja». María Dolores JIMÉNEZ BLANCO, «Arte y política en la pintura española del novecientos», en Isabel García García y Javier Pérez Segura, coord., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, pág. 28. Es nuestra intención aplicar este tipo de lecturas a un periodo todavía demasiado oscuro para la historiografía del arte español como es el reinado de Fernando VII.

En primer lugar es necesario disociar el binomio ideología-poética en las primeras décadas del siglo XIX. Siguiendo a Zavala, «la invasión francesa y la rebelión patriótica impidieron la irrupción del romanticismo contrarrevolucionario [...] europeo. [...] Los españoles empiezan por casa: son liberales primero, luego románticos»¹⁴. Esta reflexión nos sirve para constatar la necesidad de diferenciar entre liberalismo y romanticismo en lo que a pintura se refiere: los pintores liberales, como los literatos, no tienen por qué estar relacionados con las poéticas románticas. Esta idea nos permite ampliar el grupo de creadores plásticos objeto de nuestro estudio, un hecho especialmente importante en un periodo considerado de transición como el que nos ocupa. El gusto clasicista imperante en la monarquía de Fernando VII marcó la producción pictórica de muchos de los artistas activos en este momento, lo que no implica la ausencia de posicionamiento ideológico.

Podemos comenzar configurando la semiótica del silencio desde la autocensura. En la pintura de la España fernandina son frecuentes las obras anónimas, sin firmar o rubricadas en otros idiomas como el árabe¹⁵. También contamos con numerosas atribuciones inciertas, especialmente en torno a la gran figura de este periodo: Goya¹⁶. Decía Elías Tormo a principios del siglo XX que los epígonos son aquellos «artistas satélites que, colaborando con los maestros, dejaron su personalidad olvidada en el esplendor de la fama de los mismos»¹⁷. Efectivamente, muchos son los nombres que han quedado sumidos en la sombra del foco de atracción y lumínico que Goya ha supuesto para la historiografía de este momento¹⁸. Uno de los casos más conocidos es el de Agustín Esteve, del que Lafuente Ferrari manifestó con motivo de la publicación de la primera gran monografía sobre su producción plástica, la posibilidad de «limpiar el catálogo de los retratos del gran pintor aragonés de atribuciones infundadas»¹⁹ para «mostrar, más pura y luminosa que antes,

14 Iris M. ZAVALA, «Características generales del siglo XIX», en José María Díez Borque, coord., *Historia de la literatura española (ss. XIX y XX)*, Madrid: Guadiana de Publicaciones, 1974, pág. 15.

15 Ángel Saavedra, duque de Rivas, firmó algunas de sus obras en este idioma. Especialmente interesante es el caso del retrato del general Torrijos, que actualmente se encuentra en el Museo de Historia de Madrid, realizado en París en 1830 y rubricado en árabe. Hemos observado este mismo comportamiento en obras posteriores como «La cita», firmada en árabe y fechada en Nápoles en 1846, que forma parte de la colección del Museo Nacional del Romanticismo y que ya catalogamos en un estudio anterior como «La casta Susana» o «Napolitana». Para esa propuesta de catalogación seguimos el inventario de Antonio Rumeu de 1935, en el que la descripción de la obra titulada «La casta Susana» o «Napolitana» coincide con la composición de «La cita» que actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Romanticismo. Luis DELGADO MATA, «El duque de Rivas, la cultura visual de una aristócrata entre el clasicismo y las poéticas románticas» (en prensa).

16 Muchos son los nombres que han quedado ensombrecidos por Goya en lo que a historiografía se refiere. Algunos de ellos no han sido incluidos en este estudio por no contar con un cambio claro en el ejercicio de sus funciones tras la vuelta de Fernando VII, es decir, por no estar tan manifiestamente condicionados por el contexto político. A pesar de esto, es interesante tener en cuenta nombres como Felipe Abás, Asensió Juliá o Gil Ranz para futuras investigaciones.

17 Elías TORMO, «Pintores de cámara de los reyes de España», *BSEE*, n.º 24 (1916), pág. 313.

18 Nigel GLENDINNING, «El problema de las atribuciones de Goya», en AA.VV., *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, t. I, págs. 15-37.

19 Enrique LAFUENTE FERRARI, «Prólogo», en Martín S. Soria, *Esteve y Goya*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1957, pág. 15.

la silueta del Goya retratista»²⁰. Interesante, cuanto menos, esta construcción del «yo» a través del «otro».

Esteve dedicó gran parte de su vida a copiar originales de Goya y a retratar a la nobleza de finales del siglo XVIII²¹. Durante la invasión francesa llevó a cabo retratos de personajes considerados después como afrancesados y, aunque continuó como pintor de cámara a la vuelta de Fernando VII, «fue eclipsado como pintor de sociedad por la estrella ascendente de Vicente López»²². Desde una perspectiva semiótica sus obras presentan a un artista a medio camino entre el clasicismo de Mengs y la modernidad de Goya, en un intento de satisfacer las demandas de su cliente. Una especie de quiero y no puedo, ¿o de puedo y no quiero?. En principio sus retratos reflejan un distanciamiento clasicista del modelo, sin embargo, parece que al final siempre se retrata a sí mismo. El parecido de los personajes revela una obsesiva melancolía interna que se manifiesta a través de la mirada. Esteve trató de adaptar su pintura al nuevo siglo, pero nunca dejó de ser un pintor del setecientos. A partir de 1816 su figura fue poco a poco ausentándose de la vida pública, silenciada en un olvido del que todavía parece no haber emergido, al menos entre el gran público. ¿Qué ocurrió para pasar en unos pocos años de ser uno de los pintores de referencia en Madrid a acabar sus días en Valencia sin prácticamente ningún tipo de encargo? El silencio ante este tipo de cuestiones es ensordecedor²³.

El propio Goya también se vio obligado a autocensurarse tras haber colaborado con la monarquía de José I. Aunque no profundizaremos en su figura, precisamente para escuchar otro tipo de nombres menos pronunciados, no podemos obviar el importante papel que representa en toda esta semiótica del silencio. Más allá del conocido caso de la «Alegoría de Madrid» presente en el actual Museo de Historia de la ciudad, es interesante la intención con la que el aragonés llevó a cabo algunas de sus obras a partir de 1820²⁴. Tanto la serie de los «Proverbios» como los «Disparates» no se publicaron hasta 1850, por tanto «cuanto menos, su destino, fue la clandestinidad»²⁵. En este grupo de obras realizadas para sí mismo, para ser mostradas en un pequeño círculo de confianza y, por tanto, concebidas más para no ser vistas que para serlo²⁶, Gállego incluye también las pinturas de la Quin-

20 M. S. SORIA, *Esteve y Goya*, pág. 28.

21 Ester ALBA PAGÁN, *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia: Universidad, 2004, pág. 60.

22 M. S. SORIA, *Esteve y Goya*, pág. 40.

23 Esteve fue sometido, como Goya y Maella, «a un proceso de depuración. Aunque no pudo probarse su colaboración con el gobierno de Bonaparte, se verá relegado de su posición en la corte». E. ALBA PAGÁN, *La pintura y los pintores valencianos*, pág. 62.

24 En esta «Alegoría de Madrid» aparece una matrona «que señala al espectador un óvalo, sostenido por ángeles, con la efigie de 'Pepe Botella' (óvalo que, tras mucho quitar y poner al 'Deseado' al marcharse Bonaparte, ostenta hoy la aséptica inscripción de '2 de mayo', puesta por Palmaroli)». J. GÁLLEGO, «Goya, romántico y clandestino», pág. 129.

25 *Ibidem*, pág. 132.

26 En muchos de los dibujos que Goya realizó en Burdeos el silencio no tiene que ver únicamente con la praxis, también es el tema. Prueba de ello es su interés por los personajes marginales y excluidos como los mendigos, los paralíticos o los cuerpos imperfectos utilizados en los espectáculos circenses.

ta del Sordo²⁷. La supuesta sordera atribuida a Goya parece que no le impidió oír la represión impuesta a partir de 1823 y en 1824 se (auto)exilió en Burdeos²⁸.

El destierro, voluntario o no, supone uno de los pilares de la semiótica del silencio. Los exiliados constituyeron el grupo de artistas más afectados por la situación política de la España fernandina²⁹. Muchos fueron los artistas que, como Goya, se instalaron en otros países como Francia o Inglaterra³⁰. Podemos comenzar precisamente en Burdeos, ciudad en la que encontramos otro de los epígonos que orbitan en torno al aragonés: Rosario Weiss. En su caso sí podemos establecer una clara ideología liberal inculcada por su madre, pero no es ese el objeto de nuestro estudio por una cuestión cronológica. Rosario Weiss era una niña cuando llegó a Francia y su posicionamiento político no fue evidente hasta su vuelta a España en 1834. Sin embargo, también podemos incluirla en la semiótica del silencio de la España de este periodo. En primer lugar porque gran parte de la obras que llevó a cabo en Burdeos no estaban hechas para ser vistas, no eran encargos, si no ejercicios libres³¹. Además Rosario Weiss se encontraba en el exilio precisamente por la ideología familiar, por tanto, sus ideas estaban censuradas.

En Francia, Weiss llevó a cabo toda una serie de dibujos que en muchos casos parten de unos bocetos de Goya que pretendían servir de modelo. El trazo y la proximidad a los

Anna REUTER, «Francisco de Goya en el extranjero: el viaje a Italia y el exilio en Francia», en Miguel Cabañas Bravo, coord., *Arte español fuera de España*, Madrid: CSIC, 2003, pág. 42.

- 27 Con respecto a los dibujos que Goya lleva a cabo en Burdeos, Anna Reuter plantea que «no trata de guardar esbozos para futuras composiciones, sino que crea composiciones independientes, acabadas y por sí válidas, en las que dibuja también lo que piensa y le preocupa». Ídem.
- 28 En torno a los motivos del establecimiento de Goya en Burdeos: Jaque FAUQUÉ y Ramón VILLANUEVA ETCHEVERRÍA, dir., *Goya y Burdeos (1824-1828)*, Zaragoza: Orol, 1982, págs. 33-62; Valeriano BOZAL, «Goya part pour Bourdeaux», en Francis Ribemont y François Garcia, dir., *Goya, Hommages, Les années bordelaises, 1824-1828*, Burdeos: Musée des Beaux Arts, 1998, págs. 15-22.
- 29 En 1813 se produjo el primer gran exilio político español, protagonizado por los afrancesados que se establecieron en las principales ciudades de Francia. A pesar de que se trata de un exilio mucho menos numeroso que los posteriores, Babastro estima que este grupo estaba compuesto por unos 12.000 individuos. Contamos por tanto con un importante núcleo de población condenado al destierro durante el reinado de Fernando VII. Luis BABASTRO, *Los afrancesados. Primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*, Madrid: CSIC, 1993, pág. 11. En 1814 tuvo lugar el primer exilio de los liberales, interrumpido brevemente tras el triunfo de la revolución de 1820, y especialmente numeroso a partir de 1823. En 1832 y 1833 se promulgaron dos decretos de amnistía a partir de los que estos exiliados comenzaron a volver del destierro. Octavio RUIZ-MANJÓN CABEZA, «La amnistía de 1833 y los liberales emigrados», *Cuadernos de Investigación histórica*, n°1 (1977), págs. 147-148.
- 30 «Francia [...] se convirtió a partir de 1814 en país de acogida de exiliados revolucionarios, o liberales, de todas las procedencias. [...] Gran Bretaña y otros países del continente europeo, así como algunos países americanos, se convirtieron también en estos años en lugar de asilo de todos cuantos habían tenido que huir de su país a causa de sus ideas políticas». Rafael SÁNCHEZ MANTERO, «Liberales fuera de España. El exilio político en la crisis del Antiguo Régimen», en José Luis Casas Sánchez y Francisco Durán Alcalá, coord., *Los exilios en España (siglos XIX y XX)*, Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres, 2005, pág. 15.
- 31 En este sentido, los dibujos de Weiss cuentan con el mismo punto de partida que los de Goya, de los que Gállego dice que fueron «lo más clandestino» de su producción en Burdeos, «hechos por y para sí mismo; íntimas confesiones o confidencias, acusaciones secretas, críticas acerbas en voz baja». J. GÁLLEGO, «Goya, romántico y clandestino», pág. 124.



Fig. 1. Rosario Weiss / Francisco de Goya. *Dromedario con su guía*. Burdeos, ca. 1824. ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

patrones goyescos ha desencadenado no pocos debates historiográficos en torno a la autoría de estas obras, en la mayor parte de los casos propiedad de la Biblioteca Nacional y de la Fundación Lázaro Galdiano [Fig. 1]³². Precisamente esta confusión ha permitido la conservación de muchas de sus obras, lo que no deja de ser paradójico. En 2008 se publicó la primera monografía sobre Rosario Weiss³³ y hasta 2015 no se ha celebrado una exposición con ella como protagonista³⁴. Demasiados silencios en la fortuna crítica de una autora que llegó a ser reconocida desde la oficialidad a la vuelta de su destierro³⁵. Entre 1826 y 1834, en su ausencia de España desde un punto de vista territorial pero también profesio-

nal, Weiss llevó a cabo toda una serie de dibujos libres y clandestinos concebidos no tanto para ser vistos como para aprender de Goya³⁶ [Fig. 2]. Sin embargo, acabó matriculada en la academia de Pierre Lacour, lo que academizó su producción³⁷. Parece que la destreza que adquirió copiando del natural la convirtió en una pintora academicista, pero Weiss no debió olvidar su pasado. Una de sus obras más interesantes desde una perspectiva semiótica es «El genio de la libertad», donde el romanticismo conceptual del título se diluye en el clasicismo de la praxis³⁸. O no. En la leyenda de esta litografía podemos leer «Él es el honor y la guía de los valientes, el vengador y libertador de los pueblos; a su presencia el despotismo, asustado, pierde su fuerza, y el fanatismo desenmascarado no tiene más au-

32 La publicación de las imágenes de los dibujos de Rosario Weiss ha sido posible gracias a la ayuda desinteresada de Rocío Castillo, responsable del archivo fotográfico del Museo Lázaro Galdiano.

33 J. ESAÍN ESCOBAR, *Rosario Weiss, la ahijada de Goya*.

34 Carlos SÁNCHEZ DÍEZ, *Dibujos de Rosario Weiss en la Colección Lázaro*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2015.

35 José Álvarez Lopera llevó a cabo algunas de las publicaciones que hemos utilizado como punto de partida en nuestro estudio para profundizar en la producción plástica de Weiss. José ÁLVAREZ LOPERA, «La carrera de Rosario Weiss en España. A la búsqueda de un perfil», en AA.VV., *La mujer en el arte español*, Madrid: Alpuerto, 1997, págs. 309-324; José ÁLVAREZ LOPERA, «Rosario Weiss. Vida y obra», en AA.VV., *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Segovia: Caja de Segovia, 2003, págs. 145-161.

36 La publicación más extensa en torno a los dibujos de Rosario Weiss es el catálogo de una exposición celebrada en la Fundación Lázaro Galdiano en 2015. Carlos SÁNCHEZ DÍEZ, *Dibujos de Rosario Weiss*.

37 Goya siempre discrepó de los modelos educativos de la academia. Además de haber mostrado su opinión en torno a la formación de Rosario Weiss, decía Valentín Carderera respecto al punto de vista de Goya sobre la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII que no le agradaba el estilo de sus contemporáneos, «que nada veían sino por los ojos de sus maestros, de sus directores, de sus reglas académicas; y así, aquel fue el periodo más infeliz de la pintura en Europa». Valentín CARDERERA, «Goya», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 120 (1838), pág. 631.

38 «El genio de la libertad» forma parte de los fondos de la colección de la Biblioteca Municipal de Burdeos.

toridad ni audacia»³⁹. Poco se puede añadir a este manifiesto político ilustrado, grito libertario, autorretrato de una artista educada en un ambiente liberal que le permitió adelantarse a su tiempo.

A partir de 1834 su figura estuvo más relacionada con la oficialidad que con el liberalismo, siendo reconocida sobre todo por sus figurines [Figs. 3 y 4]. Un tema absolutamente despolitizado que poco tiene que ver con la Rosario de Burdeos. Parece que a su vuelta entendió que era mejor callar para sobrevivir, asumiendo las consecuencias de la autofagia académica⁴⁰. Desde una perspectiva semiótica, esta autocensura que acató Weiss permite una interesante lectura: mientras su madre se caracterizó por formar parte de una cultura ilustrada que amplió la libertad de acción de la mujer a finales del siglo XVIII, Rosario aceptó el recato y la sumisión que implantó el ochocientos. Una vez más, silencio⁴¹.

Además de Weiss, son muchos los artistas exiliados que podemos incluir dentro de esta perspectiva de la semiótica del silencio. Algunos siguen siendo epígonos de Goya, como Antonio Brugada, que en 1828 realizó «Mausoleo de Francisco



Fig. 2. Rosario Weiss. *Retrato de Goya*. Burdeos, 1826. ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Se conservan varios retratos de Goya firmados por Rosario Weiss.

39 J. ESAÍN ESCOBAR, *Rosario Weiss, la ahijada de Goya*, pág. 98.

40 Rosario Weiss consiguió, a su vuelta a España, el reconocimiento de los sectores oficiales. Fue nombrada académica de mérito por la pintura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1840 y ganó la plaza de profesora de dibujo de Isabel II dos años más tarde. Sin embargo, su producción en este periodo nada tiene que ver con los discursos politizados que se derivan de obras como «El genio de la libertad». El trabajo de Weiss en España se encuentra claramente condicionado por su género. De ella se destacaba la agilidad para realizar dibujos del natural o el detallismo de sus figurines. La intención de que ella misma se encargara de la educación de la futura reina así como de la infanta Luisa Fernanda era que éstas aprendieran «lo que sea necesario para perfeccionar el sentido de la vista, para dar hermosura y delicadeza a las labores finas de su sexo, cuando quieran ocuparse de ellas, y también para distinguir acertadamente el mérito de las obras de arte». C. SÁNCHEZ DÍEZ, *Dibujos de Rosario Weiss*, pág. 14.

Esta idea tiene que ver con los planes educativos estipulados para la mujer en la España de la primera mitad del siglo XIX, donde «el concepto de feminidad se basaba en el silencio». «El adoctrinamiento de estas reglas y la incorporación al sistema de las mujeres se realizó mediante un programa de mentalización que supo edulcorar con los señuelos de la felicidad y la belleza las verdaderas intenciones del programa, [...] tener sometidas a las mujeres bajo el poder del varón». TERESA SAURET GUERRERO, «La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina», *Boletín de Arte*, nº 28 (2007), págs. 127-128.

41 Teniendo en cuenta la situación de la mujer en la España isabelina, no es de extrañar que Rosario Weiss abandonara su evidente posicionamiento político anterior. Al fin y al cabo, una mujer debía tener claro que «medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres». FERNANDO BELTRÁN DE LIS, *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia: Imp. D. Julián Mariana, 1859, pág. 47.



Fig. 3. Rosario Weiss. *Mujer de pie apoyada en un sillón*. Burdeos o Madrid, 1830-1838. ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Esta obra resulta muy interesante desde una perspectiva semiótica puesto que la protagonista lleva un tocado que recuerda a un gorro frigio, utilizado como símbolo de libertad y republicanismo en Francia. Sus despolitizados figurines cuentan, en algunos casos, con silenciadas referencias ideológicas.

de Goya en Burdeos»⁴². Esta obra refleja la opinión del autor en torno la figura del propio Goya, olvidada entonces en España⁴³. La tumba aparece como el panteón de un mártir del liberalismo, más valorado como artista en ese momento en Burdeos que en Madrid, al menos de forma oficial⁴⁴. Al fin y al cabo había colaborado con los franceses y además se había convertido en un disidente autoexiliado. Pero no todos los desterrados durante el reinado de Fernando VII, especialmente a partir de 1823, se instalaron en Burdeos. Decía Iris Zavala con respecto a la literatura que «la ausencia y el silencio en la España fernandina hacen indispensables las impresiones extranjeras; desde el exterior se minaban los sistemas socio-políticos tradicionales y se fortificaba la disidencia»⁴⁵. Efectivamente desde el destierro se plantearon golpes de estado, se difundieron las ideas progresistas y se estableció una fuerte oposición al rey. Entre estos grupos de exiliados, repartidos principalmente entre Francia e Inglaterra, encontramos importantes nombres como Ángel Saavedra, III duque de Rivas, conocido sobre todo como literato y político. Pero debemos tener en cuenta que el duque también se dedicó al ejercicio de la pintura⁴⁶.

Para terminar este primer acercamiento a la semiótica del silencio, parece interesante incluir en nuestra nómina de artistas a algún pintor que no se opusiera a la monarquía. O al menos que no tuviera problemas con ella. Porque, ¿el posicionamiento político sólo condicionó la producción artística de los pintores contrarios a Fernando VII? Muy interesante es el caso de Vicente López, que había trabajado para el mariscal Suchet en Valencia, realizando varios retratos tanto para él como para otros cargos del ejército francés. En principio esto

no tuvo consecuencias a la vuelta del «Deseado», sin embargo, «se corrigió con creces, hasta mostrarse como uno de los funcionarios más firmes del absolutismo, llegando incluso

42 Blanca PRQUERO LÓPEZ, «Segundo inventario de pinturas de la Real Academia», *Boletín de la RABASF*, 61 (1985), pág. 84.

43 «Mausoleo de Francisco de Goya en Burdeos» forma parte de la colección del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

44 En torno a Antonio Brugada, especialmente analizado como paisajista: Enrique ARIAS ANGLÉS, *Antonio Brugada, pintor romántico y liberal*, Madrid: El Avapiés, 1989. Sobre Brugada y Goya: Xavier DE SALAS, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya*, 148-150 (1979), págs. 216-220.

45 I. M. ZAVALA, «La censura en la semiología del silencio», p.150.

46 Para profundizar en torno a la obra pictórica del duque de Rivas: Dionisio ORTIZ JUÁREZ, «Las pinturas del duque de Rivas», *Goya*, 109 (1972), págs. 18-23; L. DELGADO MATA, «El duque de Rivas, la cultura visual de una aristócrata». No profundizaremos en su figura por haberlo hecho en un artículo anterior.

a intervenir en algunas causas contra los colaboracionistas»⁴⁷. En este sentido, contamos con mucha más información sobre los artistas afines al monarca: el propio López, José Aparicio, Rafael Tegeo o Luis de la Cruz. Sus obras sirvieron en muchos casos como ilustración de acontecimientos históricos, políticos o sociales, por tanto seguimos hablando de un arte al servicio del compromiso ideológico del artista. Y parece más apropiado terminar estos párrafos desde el silencio que desde el grito.

Uno de los silencios más interesantes es el de Joaquín Manuel Fernández Cruzado, «un pintor marcado por las circunstancias»⁴⁸. Parece complicado determinar hasta qué punto practicó la autocensura, pero desde luego sí sabemos que no se exilió. A pesar de esto, quedó fuera de los círculos artísticos y dedicó gran parte de su vida a la actividad militar. Podemos considerar esto como otra forma de exilio, o mejor, de insilio cultural. Fernández Cruzado empezó siendo alumno de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz y obtuvo una beca a Roma que nunca pudo disfrutar debido a la situación política a nivel europeo, que se le conmutó por una estancia en Sevilla y otra en Madrid⁴⁹. En 1808 se encontraba en Madrid y acabó participando en la Guerra de la Independencia, quedándose alistado en el ejército aproximadamente veinticinco años. Durante este periodo nunca olvidó su formación, llevando a cabo obras relacionadas con las escenas bélicas o los cargos militares que formaban parte de su cotidianidad⁵⁰. Desde una perspectiva semiótica esta práctica pictórica supone un interesante punto de partida para conocer su círculo más cercano. Generalmente se trata de retratos o bocetos del natural, hechos más para sí mismo que como encargos comerciales. En 1824 consiguió una licencia indefinida y se estableció en Cádiz con la intención de obtener la plaza de su padre en la Escuela de Bellas Artes, que acababa de fallecer. Fernández Cruzado, que llegó a obtener varios premios en sus años de formación anteriores a su ingreso en el ejército, podría haber sido un pintor completamente diferente en otro contexto histórico. O no. Actualmente no deja de ser un ejemplo de un militar con vocación artística o uno de los menos destacados representantes de la pintura gaditana del siglo XIX. Tenía una carrera



Fig. 4. Rosario Weiss. *Mujer leyendo*. Burdeos o Madrid, 1830-1838. ©Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Este figurín presenta una iconografía poco habitual en la plástica de este periodo: una mujer concentrada en la lectura. Weiss refleja en esta obra la imagen de una mujer culta que se preocupa tanto por su físico como por cultivar su interior.

47 C. REYERO HERMOSILLA, «Arte y compromiso», pág. 412.

48 Laura TRIVIÑO CABRERA, «Joaquín Manuel Fernández Cruzado: un pintor marcado por las circunstancias», en Antonio Ramos Santana y Alberto Ramos Ferrer, coord., *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, Cádiz: Universidad, 2008, págs. 453-467.

49 Antonio DE LA BANDA BARGAS, «Fernández Cruzado y la academia gaditana de Bellas Artes», en AA.VV., *Estudios sobre el pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1859)*, Cádiz: Museo de Cádiz, 1983, págs. 8-9.

50 «No dejaré de hacer mis apuntes, a fin de no olvidar lo que tanto nos ha costado». Sobre los acontecimientos bélicos comentó que «me darán materia suficiente para electrizar mi imaginación». A. DE LA BANDA BARGAS, «Fernández Cruzado y la academia gaditana de Bellas Artes», pág. 11.

absolutamente prometedora antes de ingresar en el ejército, sin embargo, fueron sus ideas las que lo mantuvieron al margen de la creación plástica durante varios años. Por tanto, su ideología condicionó su producción artística.

Dentro de esta semiótica del silencio podemos incluir a muchos más artistas en cada uno de los epílogos propuestos. Por citar algunos ejemplos, Miguel Parra, José de Madrazo o Juan Antonio Ribera también se vieron obligados en algún momento a practicar la autocensura para sobrevivir en la corte fernandina. Luis Eusebi o el propio duque de Rivas también estuvieron en el exilio, por tan sólo nombrar algunos de ellos. Al final, todos comparten un mismo punto de partida: la marginación, la exclusión, el exilio, el olvido o el silencio como tema de sus obras o como praxis vital. La semiótica del silencio constituye una perspectiva de estudio que permite englobar la producción plástica de los artistas desterrados, de los disidentes, de los expulsados de la oficialidad mediante cualquiera de las vías posibles. Quizás, lo más interesante de todos ellos es que sus respuestas ante esta situación fueron únicas e intransferibles. Libres y personales. Ya lo dice la famosa frase: «lo personal es política». Siguiendo esa máxima, sus obras reflejaron la libertad de lo prohibido, aquella que les prestó «el destino de clandestinidad»⁵¹. Esperamos que estos párrafos sirvan como punto de partida para una lectura conjunta de la creación pictórica española llevada a cabo durante el reinado de Fernando VII. Una producción plástica realizada en silencio que, sin embargo, merece la pena escuchar.

51 J. GÁLLEGO, «Goya, romántico y clandestino», pág. 130.

LA MIRADA PINTORESCA EN LA ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL (1842-1850)

MATILDE MATEO
Syracuse University

RESUMEN

Esta comunicación explora la *mirada pintoresca* en las litografías de la *España artística y monumental* (1842-1850) como un código de reconocimiento de la realidad y capaz de generar significados. Se argumenta que estas litografías son intermediarias entre el espectador y una realidad mediatizada por los discursos prevalentes en la época acerca de la naturaleza, el gótico, la identidad nacional y la experiencia estética.

PALABRAS CLAVE

Pintoresco, Villaamil, Mirada, Semiótica, Gótico.

ABSTRACT

This paper explores the *picturesque gaze* in the lithographs from *España artística y monumental* (1842-1850), as a code for recognizing reality and able to generate meaning. It is argued that these lithographs are intermediaries between the viewer and a reality whose conception is mediated by prevalent discourses on nature, the gothic style, national identity, and aesthetic experience.

KEYWORDS

Picturesque, Villaamil, Gaze, Semiotics, Gothic.

En 1841 comenzaron a ser publicadas en París las litografías de la *España Artística y Monumental*, una de las publicaciones más lujosas, ambiciosas, y también más incomprendidas, del Romanticismo español. La financiación de esta costosa empresa, cuyas magníficas láminas eran de gran formato y excelente calidad técnica, corrió a cargo del adinerado banquero y mecenas Marqués de la Remesa. Su promotor principal, sin embargo, fue el pintor Genaro Pérez Villaamil, cuyos dibujos inspiraron la mayoría de las ilustraciones. Acompañándolas, se incluyó un texto explicativo del literato y político Patricio de la Escosura, con abundantes descripciones pomposas y datos históricos. En consonancia con la naturaleza franco-española de esta obra, su texto se ofrecía en dos columnas, una en francés y la otra en español, con la clara intención de atraer a un lectorado internacional. En total, la obra consistió en 144 grabados, publicados en 36 cuadernos independientes, los cuales quedaron finalmente configurados en tres tomos datados en 1842, 1844, y 1850¹.

Entre los muchos calificativos vertidos sobre estas litografías a lo largo del tiempo, destacan, por su frecuencia, que son pintorescas y, por lo tanto, fantasiosas. Este dictámen es merecido, pues efectivamente lo son, pero lo que no es tan merecido es el tono peyorativo con el que se trata a ese pintoresquismo. El problema radica en la definición de ese pintoresquismo y de la relación que éste tiene con la representación de la realidad externa.

1 Genaro PÉREZ VILLAAMIL (ilustraciones) y Patricio DE LA ESCOSURA (texto), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, París: Hauser, 1842 (t.I), 1844 (t. II) y 1850 (t. III). Pese a que la fecha oficial de publicación del tomo primero es 1842, por lo menos seis de los cuadernos fueron publicados antes del 29 de noviembre de 1841, según constata en una carta de Eugenio Ochoa a su cuñado Federico de Madrazo, (Enrique ARIAS ANGLÉS, *El paisajista romántico Genaro Pérez Villaamil*, Madrid: CSIC-Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», 1986, pág. 195). *La España artística y monumental* carece, sorprendentemente, de un estudio monográfico propio, laguna que espero subsanar en un futuro no muy lejano. Esta comunicación, de hecho, forma parte de ese proyecto, y es una primera aproximación a los aspectos estéticos de la obra. El estudio más extenso sobre la *España artística* es el ya mencionado, E. ARIAS ANGLÉS, *El paisajista romántico*, págs. 192-196, y 421-430, al cual me remito para bibliografía previa sobre el tema. Con posterioridad a este estudio, se pueden consultar Laura ARIAS SERRANO, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2012, págs. 611, y 614-615; Luis J. GORDO PELAEZ, *La Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés de Madrid, Genaro Pérez Villaamil ca. 1843*, Pieza del Mes de Abril de 2013, Museo Romántico http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezames_abril_2013_def.pdf (accedido el 1 de Junio de 2015); Carlos SANCHEZ DÍEZ, «Nuevas obras de Genaro Pérez Villaamil en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 311 (2006), págs. 105 y 109; Raquel SANCHEZ GARCÍA, «Las Formas del Libro. Textos, imágenes y formatos», en Jesús A. Martínez Martín, dir., *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons, 2001, págs. 111-133; Pilar VÉLEZ, «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en *La Edición moderna. Siglos XIX y XX*, en Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro Español*, Madrid: Pirámide, 1996, vol.3, págs. 201-202. Para información sobre Genaro Pérez Villaamil, véanse los trabajos publicados por el máximo experto en la materia, el mencionado Enrique Arias Inglés, sobre todo E. ARIAS ANGLÉS, *El paisajista romántico*, la cual incluye una bibliografía y documentación exhaustivas. Sobre Patricio de la Escosura ver Antonio INIESTA, *D. Patricio de la Escosura*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1958 y M^a LUZ CANO MALAGÓN, *Patricio de la Escosura: vida y obra literaria*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 1988. Para más información acerca del Marqués de la Remisa y de su mecenazgo artístico y cultural ver Oscar E. VAZQUEZ, *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-century Spain*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001.

En la inmensa mayoría de los casos el término pintoresco se utiliza de forma acrítica. No se analiza qué es lo que las convierte en pintorescas, sino que se da por sentado que su pintoresquismo es un elemento más del romanticismo imperante en la época, una característica que al fin y al cabo no necesita explicación. Lejos de ser fuente de admiración, su pintoresquismo es tratado con condescendencia, como si fuese algo banal y superficial, que cede a lo tópico y fácil con el fin de complacer a un público no muy sofisticado. En varias ocasiones, este pintoresquismo ha sido incluso considerado excesivo, como si fuese un defecto que hay que controlar, algo que es sólo aceptable en pequeñas dosis². La impresión general que se desprende de estos comentarios es que su pintoresquismo rebaja la calidad artística de estas litografías al nivel de una postal turística.

Esta actitud condescendiente delata una incomprensión hacia lo pintoresco y nuestra incapacidad para verlo con ojos románticos. A mediados del siglo XIX, lo pintoresco no era simplemente un adjetivo, sino que era, entre otras posibles definiciones, una *mirada*, la *mirada pintoresca*. Dada la falta de consenso acerca de la definición de la *mirada*, así como de la mejor metodología para estudiarla, conviene aclarar que se entiende en este ensayo por dicho término³. La *mirada* no es concebida aquí como la relación entre el que mira y es mirado, o el acto en sí de mirar. Tampoco va a ser analizada en términos de poder, deseo o manipulación, tal y como suele ser tratada por el psicoanálisis, la sociología, la filosofía, o los estudios de género. Aunque estas perspectivas son muy interesantes, se van a dejar deliberadamente de lado a favor de una combinación de las metodologías ofrecidas por la semiótica, la estética y la teoría de la visualidad.

La discrepancia señalada entre nuestra actitud y la de los espectadores decimonónicos hacia el pintoresquismo de estas litografías ilustra perfectamente un punto de partida conceptual básico de la *mirada*: la visión es una construcción social. Matizando más los términos, hay que distinguir entre visión propiamente dicha y visualidad. La visión es fisiológica y consiste en el estímulo sensorial percibido por la retina directamente, sin ningún filtro mental o cultural. La visualidad, por el contrario, es el resultado de clasificar esos estímulos sensoriales de acuerdo con una serie de categorías socialmente definidas con las que identificamos la realidad⁴. La *mirada pintoresca* se concibe aquí no como visión sino como visualidad, es decir, como una construcción cultural y, más específicamente, como un código de signos con el que reconocer el mundo que nos rodea. La intención de este ensayo es rescatar la trascendencia, complejidad y significado de este código, si bien la brevedad

2 Ejemplos de esta actitud son Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, «El pintor Villaamil en Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 2 (1943), pág. 170; Pilar VÉLEZ, «La ilustración», pág. 202; y Laura ARIAS SERRANO, *Las fuentes*, pág. 615.

3 La literatura sobre la *mirada* o *gaze* es demasiado abundante para hacerle justicia en una nota. Un excelente resumen de las diversas teorías, así como información bibliográfica puede ser encontrada en Margaret OLIN, «Gaze», en Robert S. Nelson y Richard Schiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, págs. 208-219. Para una crítica de los discursos más comunes de la mirada véase James ELKIN, *The End of the Theory of the Gaze: Unpublished Essay (2002-2009)*, 2009, <http://www.jameselkins.com/index.php/essays/217-end-of-the-theory-of-the-gaze> (accedido el 1 de Julio de 2016).

4 Los presupuestos teóricos aquí expuestos se pueden encontrar más desarrollado en Norman BRYSON, «The Gaze in the Expanded Field», en Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, Seattle: Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, n° 2, 1988, págs. 86-108.



Fig. 1. «Interior de la capilla mayor de la catedral de Toledo», *España artística y monumental*, París: Hauser, I (1842). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil. Litografía de Bachelier y Bayot. Biblioteca Nacional de España.

de la comunicación sólo permite hacerlo de una forma esquemática y simplificada, proporcionando, más que nada, una mapa de las líneas principales de indagación. En primer lugar se enumerarán los signos y principios, tanto formales como iconográficos que componen el código pintoresco, para proceder posteriormente a su análisis somero como una herramienta con la cual reconocer la realidad.

¿Qué es, por tanto, lo pintoresco? ¿En qué consiste ese código y qué significa? Estas preguntas no por ser elementales tienen una respuesta sencilla. Aunque lo pintoresco es fácil de reconocer, su definición, como la de la mirada, es todavía objeto de amplio debate entre los especialistas en literatura, pintura y estética, especialmente en el mundo anglosajón⁵. Aún así es posible determinar una serie de parámetros generales que permitan explicar, a grandes rasgos, el lenguaje y significado de lo pintoresco tal y como aparece en las litografías de la *España Artística y Monumental*. Hay que precisar que en este ensayo se analiza lo pintoresco desde una perspectiva británica, no sólo porque allí fué donde más se teorizó, sino también porque Villaamil estuvo fuertemente influenciado por alguien muy familiar con este código, el pintor escocés David Roberts.

Los motivos y temas más destacados del código pintoresco, como ha sido ampliamente estudiado, son los paisajes, la arquitectura medieval, las ruinas y los tipos populares. Todos ellos están presentes en la *España Artística y Monu-*

5 La bibliografía sobre lo pintoresco es demasiado abundante para recogerla en una nota a pié de página. Para una revisión de las fuentes primarias y bibliografía secundaria más influyente sobre el tema véase Stephen COPLEY y Peter GARSIDE, «Introduction», en Stephen Copley y Peter Garside, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, eds., Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1994, págs. 1-12. Otras publicaciones interesantes sobre el tema publicadas con posterioridad a 1994 son David MARSHALL, «The Problem of the Picturesque», *Eighteenth-Century Studies*, 35 (2002), págs. 413-437; Dabney TOWNSEND, «The Picturesque», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1997), págs. 365-376; Un buen y breve resumen en castellano de la estética de lo pintoresco y cómo se integra en la estética británica de la época es Francisca PÉREZ CARREÑO, «La estética empirista», en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, vol. 1, págs. 30-45, especialmente 41-42. Para otras introducciones a lo pintoresco en español ver Belén CALDERÓN ROCA, «El valor de 'lo pintoresco'. Aproximación al método axiológico empleado por Leopoldo Torres Balbás en su intento por historiar la arquitectura vernácula», *NORBA-ARTE*, 30 (2010), págs. 173-196; Pablo DIENER, «Lo pintoresco como categoría estética en el arte de los viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas», *Historia*, 2 (2007), págs. 285-309; Claudia Patricia Ríos, «La estética de lo pintoresco y su función en la representación de 'nuevos mundos'», en *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, 2011, págs. 1-6; Eva J. RODRIGUEZ ROMERO, «Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX», *Asclepio*, 51 (1999), págs. 129-158.

mental, aunque el énfasis, tal y como su nombre indica, es en la arquitectura. Dos tercios de los edificios representados pertenecen a estilos medievales, principalmente gótico y mudéjar, aunque también hay ejemplos mozárabes, románicos, islámicos e hispano-flamencos. Con frecuencia los monumentos muestran señales de abandono y ruina, y la mayoría de los personajes que los habitan son campesinos. Los paisajes y las escenas de género son, sin embargo, muy escasos.

En lo que se refiere a los principios formales del código pintoresco, éstos estaban también perfectamente definidos y aparecen enfatizados en las litografías de Villaamil. El «Interior de la Capilla Mayor de la Catedral de Toledo» [Fig. 1] y el paisaje del «Desfiladero de Pancorvo» [Fig. 2] ilustran la preferencia de lo pintoresco por fuertes contrastes de luz y sombras, alternando en

sucesivos planos de profundidad, como vemos en las montañas o en esas naves que se vislumbran por encima del coro de la catedral. Típico de lo pintoresco es también la presencia, en primer plano, de grupos humanos de tamaño insignificante, agrupados de forma irregular, así como la predilección por un punto de vista del espectador elevado, que proporciona una vista amplia y en ocasiones imposible. En el caso del paisaje no falta la presencia, casi obligada en una vista pintoresca, de una línea sinuosa, en este caso un camino. De más interés para esta comunicación son, sin embargo, los principios pintorescos más generales de irregularidad y variedad. Ambos se consiguen con la ausencia de simetrías bilaterales y la proliferación de perfiles quebrados, tales como los formados por los pináculos y baldaquinos de la catedral. Esta irregularidad y variedad también se alcanzan a través de un intrincamiento excesivo y la diversidad de texturas, raramente lisas o pulidas.

Además de la irregularidad y la variedad, lo pintoresco se caracteriza por la novedad, una novedad entendida como la variación repentina creada, por ejemplo, por la sucesión de vistas inesperadas al recorrer un jardín o un paisaje natural, y la cual provoca una reacción placentera de sorpresa y curiosidad. Esta variación repentina no debe de ser confundida con el principio de variedad. Por ejemplo, el paso de luz a sombra, o de un tipo de superficie a otra en las litografías se enmarcan bajo el principio de la variedad, pero no de la variación repentina. Esta última requiere una dimensión temporal y espacial en la que poder experimentar ese elemento de sorpresa, por ejemplo, al doblar un recodo y descubrir repentinamente una vista impredecible, así como la curiosidad suscitada ante la incertidumbre de qué deparará la siguiente vuelta del camino. La sorpresa y la curiosidad, sin embargo, no pueden ser provocadas por la contemplación aislada de una de estas litografías, ya que todos sus elementos visuales pueden ser aprehendidos simultáneamente en un vistazo único. Hay que reconocer, sin embargo, que están insinuadas en esos espacios que se vislumbran detrás de la capilla mayor, así como por ese insinuante camino, ambos los cuales invitan al lector a explorarlos con su imaginación y descubrir qué hay más allá. Donde sí encontramos sin ambigüedades el principio pintoresco de la variación repentina, y sus correspondientes sentimientos de sorpresa y curiosidad, es en la manera de contemplar estas litografías impuestas por el formato de la *España artística y monumental*.



Fig. 2. «Desfiladero de Pancorvo», *España artística y monumental*, París: Hauser, II (1844). Dibujo de G. Pérez de Villaamil. Litografía de J. Jacottet. Biblioteca Nacional de España.

El espectador, aunque estático, se ve obligado a ir pasando páginas, creando una sucesión de vistas, las cuales solo pueden ser aprehendidas de una en una, sin posibilidad de simultaneidad. La sorpresa y curiosidad están garantizadas, ya que las litografías de la *España Artística y Monumental* no siguen ningún orden sistemático, bien sea geográfico, alfabético o temático, sino que se proporciona una sucesión de imágenes impredecible.

La predilección por la arquitectura medieval, las ruinas, los paisajes y las escenas de género, así como la búsqueda de irregularidad, variedad y novedad, constituían un código cuya práctica estaba ya internalizada como legítima y natural cuando Villaamil lo empleó en sus ilustraciones. No se cuestionaban sus razones de ser, sino que su lenguaje, referentes y significado se consideraban como algo dado, sin tener conocimiento ni consciencia del aparato teórico que le había dado nacimiento⁶. No se era consciente tampoco de que la realidad externa presentada por el código pintoresco no era una realidad objetiva y universal, sino que, al igual que el código mismo, era una realidad socialmente determinada y mediatizada por los discursos dominantes en la época.

Sin duda uno de los discursos más importantes del Romanticismo fue el relativo al concepto de naturaleza. De especial relevancia para este estudio fue cómo lo desarrollaron aquéllos que tenían precisamente a la naturaleza como medio de trabajo, es decir, los diseñadores de jardines. En líneas generales, éstos rechazaron el discurso racionalista prevalente durante los siglos XVI y XVII, según el cual la naturaleza estaba regida por los principios de la geometría euclidiana y, por tanto, *sólo podía ser aprehendida plenamente* por la facultad mental de la razón. Producto de este discurso racionalista fueron jardines dominados por formas geométricas, líneas rectas, simetrías, proporciones matemáticas y constantes, así como una gran claridad, en un afán de ofrecer a los ojos una naturaleza física perfeccionada, que tradujese de forma sensible su esencia abstracta geométrica. Esta concepción de la naturaleza fue cuestionada por el discurso desarrollado por el empirismo filosófico británico a lo largo del siglo XVIII, el cuál rechazaba la razón como única forma de conocimiento y cedía ese papel fundamental a los sentidos. Cuando la naturaleza fue definida tal y como era percibida por los sentidos, se hizo evidente que en ella no dominaban las líneas rectas, ni las figuras geométricas, ni las simetrías, ni las proporciones matemáticas, sino que, por el contrario, estaba dominada por líneas quebradas o curvas sinuosas, formas irregulares, superficies rugosas y una ausencia de simetrías y

6 Como ha sido ampliamente estudiado, las especulaciones teóricas sobre lo pintoresco se remontan a las discusiones acerca de las similitudes entre la poesía y la pintura a finales del siglo XVII. Posteriormente, a mediados del siglo XVIII, lo pintoresco fue reformulado en Gran Bretaña en el campo del diseño de jardines, para terminar siendo elevado al status de categoría estética a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Esta evolución teórica determinó los tres puntos de anclaje fundamentales en la definición romántica de lo pintoresco: su relación con la pintura, con la naturaleza y con la experiencia estética. En una primera instancia, y tal como su nombre indica, lo pintoresco hacía referencia a la cualidad de ser similar a una pintura. Bajo esta aceptación, lo pintoresco se entendía como una forma de mirar al mundo que nos rodea con los ojos de un pintor, en la creencia de que éstos, al igual que los poetas, eran unos seres privilegiados capaces de percibir la naturaleza, de aprehender su esencia y belleza fundamentales, mejor que el resto de los mortales. Mirar la naturaleza como un pintor implica la habilidad de enmarcar lo que vemos como si fuese un cuadro, de detectar el punto de mira adecuado para conseguir la vista y composición más placenteras, prestando atención a los juegos de luz y sombras, al color, las texturas, el agrupamiento de las masas y los perfiles, todos ellos, como hemos visto, criterios claves del código pintoresco.

proporciones constantes. Es más, la naturaleza no era ordenada, ni racional, sino caótica, con variaciones repentinas e impredecibles. Esta nueva forma de entender la naturaleza encontró su expresión más obvia en el diseño del llamado jardinismo inglés o paisajístico, en el cual se enfatizaron la irregularidad, la variedad y la novedad, garantizada esta última por recorridos que proporcionaban una sucesión de vistas cambiantes y sorprendentes.

Así pues, la irregularidad, variedad y novedad demandadas por el código pintoresco, y tan presentes en las litografías de la *España artística y monumental*, no eran simplemente preferencias visuales típicas del gusto de la época, sino que también respondían a una forma específica de entender la naturaleza y, por extensión, la realidad física que nos rodea. Desde el punto de vista de la visualidad, la irregularidad, variedad y novedad, se convirtieron en categorías visuales fundamentales, o signos convencionales, a través de las cuales reconocer lo que vemos como una realidad natural, pura, auténtica. Es importante matizar que este proceso cognitivo requería un espectador familiarizado con el código pintoresco. La *mirada pintoresca* no es una mirada universal, compartida por todos los estamentos de la sociedad, sino que debe de ser considerada como un *ojo de la época* que demanda, para su comprensión, una familiaridad con las convenciones visuales y categorías de la realidad informadas por los discursos de esa época⁷. Esta familiaridad estaba limitada a los sectores más educados de la sociedad, principalmente la burguesía acomodada. Ellos eran los ávidos lectores de revistas románticas tales como el *Semanario Pintoresco*, o *El Artista*, en las que encontraban instrucción abundante sobre el código pintoresco.

Así pues, paradójicamente, para un espectador familiarizado con el código pintoresco, las libertades deformantes tomadas por Villaamil hacían sus representaciones, de hecho, *más verídicas*. Lejos de ser fantasías caprichosas, el envejecimiento deliberado de los edificios para aumentar la variedad de texturas, la exageración del volumen e intrincamiento de las esculturas para incrementar su rugosidad e irregularidad, o el énfasis en los perfiles quebrados, generaban, todos ellos, para este espectador, un significado de autenticidad natural. Esta *áura* de autenticidad se extendía tanto a lo representado –un edificio, un paisaje, o grupos de gente– como a su representación artística en estas litografías, y se veía también reforzada por la forma en que este espectador las contemplaba, en sucesión impredecible, tal y como la realidad se presenta a los ojos en la vida cotidiana.

El hecho de que se aplicaran a la arquitectura principios derivados de la naturaleza con el fin de acentuar su realidad y autenticidad, tiene también su lógica. El entendimiento de la arquitectura como inspirada por, o como imitación de, la naturaleza es uno de los discursos teóricos con más tradición en la cultura occidental y que se particularizó en el gótico de una forma especialmente intensa. La percepción del gótico no sólo como el estilo que más se acerca a la naturaleza, sino incluso como una prolongación de ésta o su sustituto es un tema fascinante pero lamentablemente insuficientemente explorado⁸.

7 El *ojo de la época* se entiende aquí tal y como lo argumentó Michael BAXANDALL, «The Period Eye», en *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford University Press, 1988, pag. 40.

8 La percepción del gótico como una arquitectura natural es un tema que he estado investigando desde hace tiempo. Algunas de mis ideas han sido defendidas en otras conferencias y charlas, y espero poder publicar un estudio profundo del tema en un futuro no muy lejano. Es por todo esto que he optado por no profundizar en este tema en esta comunicación. Para más información ver Jurgis BALTRUSAI-



Fig. 3. «Crucero de la catedral de Burgos», *España artística y monumental*, Paris: Hauser, I (1842). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil. Litografía de Bachelier y Bayot. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. «Vista exterior del crucero de la catedral de Burgos», *España artística y monumental*, Paris: Hauser, II (1844). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil. Litografía de Mathieu. Biblioteca Nacional de España.

Lo que importa es que cuando se publicó la *España artística y monumental*, este discurso se había visto reforzado por varias teorías y tenía ya una tradición de varios siglos. Una de las teorías *más importantes* para el tema que nos ocupa, era la creencia de que este estilo había surgido al emular los bosques en los que los celtas o los antiguos germanos solían realizar sus ritos religiosos. Se argumentaba que su rasgo principal, el arco apuntado, imitaba la forma creada por las ramas entrecruzadas de los árboles. La semejanza con los bosques era especialmente percibida en los interiores de las catedrales góticas, lo que puede explicar que las vistas interiores de los monumentos doblen a las de los exteriores en la *España artística y monumental*. Las inmensas naves, con sus altas columnas y bóvedas de intrincadas nervaduras, se *veían* como avenidas de árboles maduros y majestuosos, con troncos de gran altura, cuyas copas se superponían creando un intrincado ensamblaje de ramas, mientras

TIS, «The Romance of Gothic Architecture», in *Aberrations. An Essay on the Legend of Forms*, Londres, Cambridge MA: The MIT Press, 1989, págs.107-135; Paul CROSLY, «The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer», en T. W. Gaethens, ed., *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XVIII. Internationalen Kongressess für Kunstgeschichte. Berlin, 15-20. Juli 1992*, Berlin: Akademie Verlag, 1993, 2, págs.71-80; Paul FRANKL, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960; Arthur O. LOVEJOY, «The First Gothic Revival and the Return to Nature», en *Essays in the History of Ideas*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1948, págs.136-165.

que la luz cenital, tamizada por las hojas, creaba unos efectos lumínicos similares a los proporcionados por las vidrieras góticas, con similares fuertes contrastes de luz y oscuridad, y ocasionales rayos de luz que perforaban el espacio como lanzas [Fig. 3].

Mientras esta tradición establecía el gótico como un producto de la naturaleza debido a su supuesta imitación de la apariencia sensible de los bosques, otras teorías defendían el carácter “natural” del gótico argumentando que éste compartía los mismos principios internos que rigen a la naturaleza, tanto si ésta se interpretaba desde una perspectiva racionalista o empirista. El gótico era similar a la naturaleza bajo su definición racionalista porque su diseño respondía a la geometría euclidiana con la que Dios, el gran arquitecto del universo, había diseñado su Creación; y cierto es que la arquitectura gótica se diseñó por un método de geometría constructiva, en el que las proporciones y medidas se determinaban con la ayuda de un compás. Posteriormente, cuando la naturaleza fue redefinida por el empirismo británico, el gótico fue entronizado como el estilo arquitectónico que más exhibía los nuevos principios que la regían –irregularidad, variedad y novedad. Comparados con los edificios de corte clasicista, los góticos efectivamente ofrecían unos perfiles más quebrados, carecían de simetrías y proporciones constantes, tenían unas superficies rugosas e intrincadas, y su organización espacial era con frecuencia caótica debido a la anexión de capillas y estancias [Fig. 4].

En el caso de las litografías ilustrando edificios del período gótico, la exageración ya comentada varias veces de su irregularidad y variedad, no sólo significaban autenticidad, sino que también ayudaban a reconocerlos como un producto más de la naturaleza. De hecho, se podría argumentar que la aplicación indistinta del código pintoresco a los paisajes naturales y la arquitectura gótica generaba el mensaje de que eran intercambiables. Por otra parte, el énfasis en las ruinas, así como en el aspecto exageradamente ruinoso de los edificios, tal y como podemos observar en la parte alta de la pared de el «Sepulcro en el Monasterio del Parral de Segovia» [Fig. 5], incorporaban de una forma visual clara e inmediata el paso del tiempo, subrayando el hecho de que los edificios, como la naturaleza, cambian, que no son estáticos sino orgánicos. Por último, en numerosas ocasiones, tales como en las «Ruinas árabes en Humanejos» [Fig. 6], o en «El claustro de Sta. Engracia en Zaragoza» [Fig. 7], las fábricas aparecen cubiertas por una abundante vegetación salvaje, visualizando una perfecta simbiosis entre arquitectura y naturaleza en la que una se presenta como prolongación de la otra.

La realidad representada en los grabados de la *España artística y monumental* estaba también mediatizada, como es de esperar en una época de nacionalismo exaltado, y como su propio título indica, por el discurso romántico acerca de la identidad nacional. La *España artística y monumental* presenta más de un discurso visual en este respecto. Por una parte



Fig. 5. «Sepulcro en el monasterio del Parral, en Segovia», *España artística y monumental*, Paris: Hauser, III (1850).

Dibujo de G. Pérez de Villa Amil.
Litografía de Aug. Mathieu. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. «Ruinas árabes en Humanejos», *España artística y monumental*, París: Hauser, III (1850). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil. Litografía de M.M. Sabatier y Aug. Mathieu. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. «Claustro de Santa Engracia, en Zaragoza», *España artística y monumental*, París: Hauser, II (1844). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil según un croquis de Mr. CArdedera. Litografía de Guesdon. Biblioteca Nacional de España.

está la arquitectura misma, convertida ya por aquel entonces en una de las expresiones máximas de la identidad nacional, pero que desafortunadamente habrá que dejar de lado debido a la brevedad de este ensayo. Por otra parte, está esa multitud de personajes que habitan las escenas de estas litografías (Figs. 1-8). Además de su papel obvio de indicar la escala de lo representado, así como de proporcionar oportunidades excelentes para ejercitar los principios del código pintoresco con su agrupación aparentemente caótica e irregular, la variedad de sus acciones, y la rugosidad de sus vestimentas, estos personajes representan, sin ninguna duda, al pueblo español. En la mayoría de los casos se trata de campesinos y tipos populares, aunque también aparecen, en mucha menor medida, clérigos (Figs. 1 y 7) y burgueses, y hay algunos ejemplos de personajes de época.

La preferencia por tipos populares típica de lo pintoresco ha sido generalmente interpretada desde la perspectiva del capitalismo y la clientela burguesa que consumía estas imágenes, bien como una construcción visual de la explotación a las que las clases populares estaban sometidas o, por el contrario, como una idealización bucólica de las mismas. En el caso específico de la *España artística y monumental*, la mayoría de los autores coinciden en considerar la abundante presencia de tipos populares como una internalización, por parte de Villaamil, de la imagen de España proporcionada por artistas europeos, tales como el francés Teófilo Gautier o David Roberts. Es ésa una imagen considerada por los autores como peyorativa y de corte orientalista, en la que se construía visualmente una España resistente a la modernización, pobre, holgazana y con un nivel de educación bajo. Sin negar la validez de esta interpretación en el caso de obras extranjeras, su aplicación a la *España artística y monumental* debe ser, sin embargo, cuestionada, dadas las importantes diferencias entre ésta y aquéllas. Aunque la *España artística y monumental* fué publicada en el extranjero, sus autores y promotor, así como la mayoría de su lectorado, eran españoles. Es más, Villaamil fue un artista políticamente comprometido y, de hecho, estas litografías comenzaron a publicarse durante su exilio político en París, de 1840 a 1844, durante la Regencia de Espartero. A todo esto, debemos añadir que tanto él como su obra fueron

considerados en su día como altamente patrióticos. Si bien los autores y lectorado europeo podrían construir y ver respectivamente, en estas litografías, una imagen negativa de España, resulta dudoso que la intención de sus autores españoles fuese, consciente o inconscientemente, la denigración del país, o que el lectorado español la mirase con los mismos ojos que uno extranjero. Aunque las imágenes realizadas por autores extranjeros y por españoles tuviesen numerosos puntos de coincidencia, su interpretación estaba condicionada por la ideología, cultura y nacionalidad del espectador.

Los tipos populares podían ser interpretados, además, bajo otra luz más positiva y en perfecta consonancia con el imaginario de la época. El discurso romántico sobre la identidad nacional defendía, entre otras muchas cosas, que el carácter verdadero de un pueblo debía buscarse en sus tipos populares y sus costumbres tradicionales, ya que éstos, a diferencia de las clases más pudientes, no habían sido corrompidos por la educación, o por el contacto con otros pueblos. A la vista de esta extendida creencia, se podría argumentar que los campesinos de Villaaamil están representando al pueblo español en su estado más natural, real y auténtico. De hecho, la insistencia en su piedad cristiana, observable en los interiores de las iglesias [Fig. 8], visualizaba lo que para muchos era uno de los rasgos más distintivos del pueblo español, su innato e incondicional catolicismo.

La clara influencia de los discursos románticos acerca de la naturaleza, el gótico y la identidad nacional no implica que la *mirada pintoresca* fuese sólo una mirada pasiva que reflejaba el gusto y mentalidad de la época. Es importante señalar que la *mirada pintoresca* era también una mirada activa. En concreto, era una *mirada* que generaba los significados que permitían *ver* en estas imágenes una realidad muy específica, en la que la identidad nacional se identificaba con los tipos populares, el gótico se concebía como una prolongación de la naturaleza, y en la que ésta estaba dominada por la irregularidad, variedad y novedad. Es más, la *mirada pintoresca* no sólo generaba esos significados sino que, según el discurso romántico acerca de la epistemología, también lo hacía de una forma que facilitaba un conocimiento profundo e incomparable de esa realidad porque lo hacía a través de una experiencia estética, la de lo pintoresco.

La filosofía romántica de corte empirista defendía, en numerosos casos aunque no todos, que la experiencia estética constituía un proceso cognitivo superior al científico y filosófico. Como ya se ha mencionado, la razón fue considerada como una facultad mental inadecuada para conocer una realidad que muchos consideraban caótica e irracional. Se cuestionó entonces la validez del proceso cognitivo proporcionado por métodos racionales tales como el científico y el filosófico, al tiempo que se argumentó la superioridad cognitiva de la experiencia estética, ya que ésta involucraba los sentidos, considerados como más fiables para conocer el mundo sensible, y la imaginación, erigida por muchos como una facultad mental superior a la razón para aprehender una realidad caótica e irracional. También defendieron que la experiencia estética es subjetiva y relativa, que reside en los



Fig. 8. «Parroquia de San Román, en Toledo», *España artística y monumental*, París: Hauser, III (1850). Dibujo de G. Pérez de Villa Amil. Litografía de Aug. Mathieu. Figuras por Bayot. Biblioteca Nacional de España.

procesos psicológicos individuales y no en cualidades objetivas y universales del objeto de la fruición estética. En pocas palabras, y consciente de que se está simplificando un problema complejo con numerosas variedades teóricas, se argumentaba que la experiencia estética era desatada por estímulos sensoriales, comenzando un proceso irracional de asociaciones de ideas y emociones que se alimentaban mutuamente. Estas asociaciones estaban regidas por la imaginación, y su contenido, así como la intensidad de las emociones, dependía del bajage cultural y personal de cada individuo. Lo importante es que gracias a ellas se llegaba a un estado mental y emocional exaltado que permitía aprehender las verdades últimas.

La estética empiricista británica, con su rechazo de la razón y de propiedades universales y objetivas, y su defensa de las emociones, la imaginación y los estímulos sensoriales, llevó también a un rechazo del protagonismo de la belleza dentro de la experiencia estética. Se descubrió que había otras experiencias placenteras que no se correspondían con lo bello. Surgió así, como es sabido, la categoría estética de lo sublime, una experiencia mucho más intensa que la de lo bello, caracterizada por una reacción de temor y asombro placenteros ante la visión de infinitud y vastedad espacial, de una naturaleza enfurecida o de una magnificencia inabarcable por la razón. Finalmente se estableció una tercera categoría estética, lo pintoresco, caracterizada por la reacción de sorpresa y curiosidad placenteras ante la contemplación de variedad, irregularidad y novedad. Las litografías de la *España artística y monumental* no sólo hacen gala de un pintoresquismo extremo, sino que también exhiben una gran sublimidad que no puede ser examinada en el contexto de este breve ensayo. Su presencia combinada intensificaba la experiencia estética del espectador y por tanto el proceso cognitivo que ésta conllevaba.

Dentro de este marco teórico general, el arte y los artistas desempeñaban un papel crucial. Los artistas, dotados de una sensibilidad, emociones e imaginación privilegiadas, eran capaces de percibir y aprehender la realidad con una profundidad superior, así como de hacerla visible al resto de la humanidad a través de sus creaciones artísticas. Y es aquí donde la *mirada pintoresca* revela su transcendencia más profunda. Las visualizaciones creadas por Villaamil en la *España artística y monumental* eran, por tanto, un intermediario efectivo e importante entre la realidad y el espectador. En ellas, Villaamil utilizaba el código pintoresco para construir una realidad que sólo él, como artista, era capaz de aprehender. Esa realidad, imperceptible para la mayoría de las personas, se hacía así inteligible a un espectador, desatando un proceso cognitivo de máxima validez, ya que éste tenía lugar gracias a una experiencia estética intensa, la de lo pintoresco.

En conclusión, el contraste entre nuestra actitud hacia lo pintoresco y la de los románticos se debe a que lo que para éstos era una representación inteligible de la realidad, se ha convertido para nosotros en una representación deformada, fantástica o irrisoria, ya que no se corresponde con nuestra forma de entender la realidad, ni con las convenciones visuales con las que la reconocemos. Para muchos de los espectadores de la época de Villaamil, sin embargo, la *mirada pintoresca* no era una mirada superficial y banal, ni sus imágenes eran fantasiosas, sino que, por el contrario, no sólo ofrecían una ventana a una realidad más veraz, profunda y natural, sino que también proporcionaban, a través de la experiencia estética de lo pintoresco, la mejor forma de conocerla.

«THE HITHERTO STRANGELY UNEXPLORED TREASURE-HOUSE»: LA COLECCIÓN JUNYER VIDAL COMO REFLEJO DEL GUSTO

GEMMA AVINYÓ FONTANET
Universitat de Lleida

RESUMEN

La colección Junyer Vidal, formada durante las primeras décadas del siglo xx, es un reflejo de su tiempo. Su análisis desde un punto de vista sociológico, a través de material fotográfico y documental, junto con el análisis de los juicios emitidos desde la crítica artística, contribuyen al estudio del mosaico del gusto artístico y las ideas estéticas en la Barcelona de las primeras décadas del siglo xx, trascendiendo también este marco espacial a través de la dispersión de las obras.

PALABRAS CLAVE

Coleccionismo, gusto, Barcelona, Junyer, vanguardia, medieval, falsificaciones

ABSTRACT

The Junyer Vidal collection, built during the first decades of the twentieth century, is a clear reflection of its time. This paper aims to analyse it from a sociological point of view, through photographic and documentary materials, together with the judgments received from art criticism. This research will contribute to understand the mosaic of artistic taste and aesthetic ideas in Barcelona the first decades of 20th century, also transcending this spatial framework with the analysis of the dispersion of some works.

KEYWORDS

Collecting, taste, Barcelona, Junyer, avant-garde, medieval, forgeries

INTRODUCCIÓN

El estudio del coleccionismo artístico, tendencia iniciada hace aproximadamente dos décadas y que gana cada vez más adeptos en el ámbito académico, es una herramienta fundamental para investigar la vertiente sociológica de la historia del arte. En este sentido, el caso que aquí se analizará representa un interesante objeto de estudio por sus múltiples facetas, tanto en el ámbito de la producción y de la crítica como del mercado artístico, aspectos que deben tenerse en cuenta para definir las ideas y preferencias estéticas de un determinado momento, desde aquellas mayoritarias hasta las que nadan a contracorriente.

Debemos *a priori* considerar que el gusto del coleccionista es un reflejo de sí mismo. Aunque el objetivo de este trabajo no es teorizar sobre este tema, puesto que existe numerosa bibliografía al respecto¹, debemos tener en consideración la premisa de que existen dos perfiles distintos de coleccionista –que pueden no obstante coexistir en uno mismo, como se verá en el caso de los hermanos Junyer Vidal–. Por un lado encontramos la tendencia que sigue los gustos al uso de su tiempo, marcados a menudo por su generación predecesora, de perfil claramente conservador; y por el otro la tendencia que introduce nuevos gustos (en el lenguaje anglosajón suele utilizarse el concepto *tastemaking* para designarla), representada por aquellos coleccionistas que luchan por resistirse a los criterios inculcados por su propio tiempo y clase, que compran a contracorriente, evitando pertenecer al «grupo» formado por sus contemporáneos².

Los coleccionistas aquí estudiados, como se verá, pueden encajar en ambas consideraciones: los Junyer Vidal coleccionaron aquello que «les tocaba» por su tiempo y entorno social, y arriesgaron también apostando artistas emergentes no siempre bien considerados al inicio de sus carreras, no solo en la compra de obras sino también desde la crítica artística que difundió Carles en las revistas y periódicos locales. De esta dicotomía nació una colección ecléctica y sumamente interesante, que nos aporta una valiosa información sobre el momento y el contexto en el que nació, se desarrolló, y desapareció.

Debemos por tanto partir de la hipótesis que mediante el estudio del coleccionismo podemos definir en cierto modo el gusto de una determinada sociedad, el cual, no obstante, no es ni mucho menos homogéneo. Es por ello que por lo que debemos quizás hablar más bien de «gustos», en plural, que coexisten y forman parte de una misma historia.

Los hermanos Junyer Vidal crearon a principios del siglo xx una extensa y rica colección de arte. Hoy prácticamente desconocida, puesto que se disgregó de forma progresiva, fue en su día un punto de encuentro de expertos y aficionados que se interesaron por sus obras, expuestas en su casa-museo del barrio acomodado de Vallcarca, en Barcelona.

En esta comunicación se realizará un análisis de la colección desde un punto de vista sociológico, a partir de algunas de las obras que la conformaban –obviamente sin la pretensión de ser un catálogo exhaustivo–, teniendo en cuenta las preferencias estilísticas de los hermanos Junyer Vidal, así como su recepción por parte de la sociedad contem-

1 Véase, por ejemplo, John ELSNER y Roger CARDINAL, eds., *The cultures of collecting*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

2 *Ibidem*, pág. 3.

poránea: desde el interés que despertaron las piezas en posibles compradores nacionales e internacionales, hasta su presencia en la prensa y en la bibliografía. Todo ello con la voluntad de contextualizar su colección en la Barcelona del momento, para así contribuir a la historia de los gustos a través de los diferentes agentes involucrados en su definición: los artistas, los intermediarios y, por supuesto, los coleccionistas.

En este sentido, cabe destacar el trabajo de Francesc Fontbona alrededor de algunas colecciones barcelonesas –contemporáneas a la aquí estudiada– y su papel en la fijación del canon de la pintura moderna –y de un gusto «oficioso», según el autor–, proceso en el cual esta comunicación pretende demostrar que también intervinieron en cierta medida los hermanos Junyer Vidal³.

El objetivo de este estudio no pretende por tanto situar a los personajes estudiados como paradigma del gusto en la Barcelona de principios de siglo, sino contribuir a la creación de esta historia de las ideas estéticas, mediante el estudio de los hermanos Junyer Vidal y sus distintas facetas, fundamentalmente la coleccionista, relacionándolos con las tendencias artísticas y culturales del momento, las cuales se ven claramente reflejadas en las obras que tuvieron en su poder. Otro objetivo de la presente comunicación, no menos importante, es dar a conocer a estos personajes olvidados por la historiografía.

LOS HERMANOS JUNYER VIDAL

Los hermanos Junyer Vidal [Fig. 1] son todavía unos grandes desconocidos pese a su rol en la historia del arte en España, puesto que hasta el momento no se les ha dedicado ningún estudio monográfico⁴. A ellos no se suele llegar directamente, ya que su presencia en la literatura la encontramos mayoritariamente en referencias a través de los personajes con los que se relacionaban, que fueron muchos y muy dispares: desde Pablo Picasso a Robert Graves, pasando por Frederic Marès o Marià Manent, entre un largo etcétera.

Sebastià (Castelló d'Empúries, 1878 – Barcelona, 1966) fue un pintor fundamentalmente paisajista: sus obras más características son las que representan las calas de Ma-



Fig. 1. Irving Penn, *Junyer Brothers*, Barcelona, Spain, 1948, The Art Institute, Chicago. Copyright The Irving Penn Foundation.

3 Francesc FONTBONA, «Plandiura, Sala i altres col·leccionistes. El seu paper en la fixació del cànon de la pintura catalana moderna», en Bonaventura Bassegoda, ed., *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, págs. 263-274.

4 Este trabajo se enmarca dentro de la tesis doctoral en curso de la autora, que analiza a la familia Junyer Vidal como conjunto desde sus múltiples disciplinas, tomando el coleccionismo artístico como eje alrededor del cual giran las demás actividades.



Fig. 2. Sebastia Junyer, Costa Deià, Mallorca, óleo sobre lienzo, 100 x 110 cm, en comercio.

llorca, sobre todo aquellas cercanas a Deià y Llucalcari, localidades en las que residió entre (ca.) 1904 y 1936, junto a su esposa la también pintora y escultora Clotilde Pasqual Fibla. Otras de sus pinturas más comunes son las representaciones del jardín de una de las dos casas de Vallcarca que poseían los hermanos.

Residiendo en Baleares, Sebastia estuvo plenamente integrado en el ambiente artístico mallorquín, y formó parte del llamado –y a su vez poco estudiado– Grupo de Deià, uno de los ejemplos que representaban la modernidad en la isla⁵. Su obra, por tanto, debe inscribirse en el gusto por Mallorca que imperaba en los pintores –y también poetas– modernistas y posmodernistas, principalmente barceloneses, los cuales se trasladaron a la isla balear encabezados por Santiago Rusiñol⁶. En agosto de 1899 había llegado para quedarse (durante dos años y medio) el pintor belga William Degouve de

Nuncques⁷, quien introdujo en la isla su característico estilo simbolista, del cual beberían otros pintores, entre los cuales Sebastia Junyer Vidal, quien se instaló de manera definitiva en Mallorca después de acompañar a Picasso a París en su cuarto –y definitivo– viaje, pues la había visitado con frecuencia anteriormente acompañado por su amigo Joaquim Mir. Es a Mir y a Degouve a quien debemos referirnos al hablar del estilo pictórico de Sebastia Junyer. En sus obras [Fig. 2], que debemos calificar de postmodernistas, y a las que la crítica en un principio relacionó con el estilo de Rusiñol, se observan tanto la fantasía y la nueva concepción del paisaje de Degouve como el intenso cromatismo de Mir, aunque en las pinturas de Sebastia dejan entrever un aire más primitivista, con un estilo más rígido y menos expresivo, quizás más naif⁸.

Estas obras de temática mallorquina, de colores fríos y gruesas y empastadas pinceladas, tuvieron gran éxito en la Barcelona de principios de siglo. En octubre de 1901 Joaquim Mir realizó una exposición monográfica con obras de temática mallorquina en la Sala París, galería de moda en la Barcelona del momento, a la cual siguieron, entre otras, las de Degouve, Sebastia Junyer Vidal y Rusiñol⁹. Estas exposiciones afianzarían el gusto por Mallorca entre los coleccionistas barceloneses, y Sebastia, que de hecho había sido empleado

5 Al cual pertenecieron también Clotilde Pascual Fibla (esposa de Sebastia), Joan Antoni Fuster Valiente y Antoni Gelabert, más Joaquim Mir y Santiago Rusiñol. Hoy día existe la llamada «Ruta de los pintores», que transcurre por las localizaciones representados por este grupo.

6 Gabriel SABATER, *La pintura contemporánea en Mallorca. Del Impresionismo a nuestros días*, Palma de Mallorca: Ediciones Cort, 1972 (vol. 2, 1982).

7 Eliseu TRENÇ, «Séjour de William Degouve de Nuncques à Majorque et en Catalogne», en *William Degouve de Nuncques, maître du mystère*, Musée Félicien Rops, 2012, págs. 54-65.

8 Francesc FONTBONA, Ramon MANENT, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona: Destino, 1979, págs. 183-184.

9 Josep LAPLANA, *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pág. 367.

de la galería durante un tiempo, fue uno de los artistas elegidos. Sabemos, por ejemplo, que en la colección de Lluís Plandiura –con quien Sebastià Junyer tuvo relación– una de las más importantes del momento, había al menos un paisaje mallorquín obra de Sebastià Junyer, el cual se expuso, con otras obras de la misma colección, en las Galerías Laietanas en 1923¹⁰.

Por lo tanto, y en referencia al gusto de su tiempo, que es el tema que aquí nos ocupa, podemos considerar que la pintura de Sebastià Junyer es un claro reflejo de las tendencias en auge en ese momento.

Carles (Castelló d'Empúries, 1881-Barcelona, 1962), el pequeño de los hermanos, más discreto, se dedicó a la crítica teatral y artística desde la prensa local. Fundador de la edición barcelonesa del diario *El Liberal*, donde publicó un gran número de reseñas artísticas, fue pionero en la defensa de artistas como Pablo Picasso o Isidre Nonell en los inicios de sus respectivas carreras, como se verá más adelante. Sobre él recayó el peso de la colección, puesto que Sebastià había fijado su residencia en Mallorca, aunque es cierto que mantuvo el contacto con Barcelona, a donde viajaba a menudo.

Ambos hermanos heredaron, alrededor de 1900, un negocio textil de un familiar de la rama paterna, lo cual les permitió vivir de manera acomodada, sin necesidad de tener un trabajo fijo. En la trastienda de ese negocio, situado en el número 21 de la barcelonesa calle Platería (hoy *Argenteria*), pasó largas horas Pablo Picasso, amigo íntimo de Sebastià, con quien había coincidido en *Els Quatre Gats*. Se trata de un hecho relevante, ya que debido a las necesidades económicas por las que pasaba en ese momento el genio malagueño, los Junyer Vidal le daban pequeñas cantidades de dinero – y alguna comida – a cambio de los cuales Picasso les regalaba dibujos hechos en el reverso de las tarjetas de visita de su negocio, y también en el fino papel que utilizaban para envolver su mercancía. Gracias a estos dibujos, que guardaban cautelosamente, intuyendo el valor que tendrían en el futuro, les hicieron ganar el título de unos de los mayores coleccionistas de dibujos de Picasso. Sea o no cierto este dato, debemos, a su vez, considerarlos con total seguridad los segundos coleccionistas de sus obras, después de Santiago Rusiñol, quien fue el primer comprador de sus obras, en la misma taberna modernista¹¹.

A la gran cantidad de dibujos que hoy día se encuentran en museos y colecciones de todo el mundo, hay que añadir también algunos lienzos del artista que tuvieron en su colección, como los dos retratos de época azul de Sebastià Junyer (hoy en el Museu Picasso de Barcelona y en el LACMA de Los Angeles) y la pintura *Los segadores* [Fig. 3], una magnífica obra cubista que conserva el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

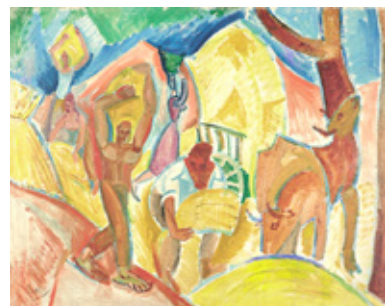


Fig. 3. Pablo Picasso, *Los segadores*, 1907, óleo sobre lienzo, 65 x 81,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

10 Arxiu Nacional de Catalunya, FONS ANCI-255 / Eugeni d'Ors.

11 Eduard VALLÈS, «El col·leccionisme de Picasso a Catalunya. Llums, ombres i penombres. Una primera aproximació», en Bonaventura Bassegoda y Ignasi Domènech, eds., *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, págs. 247-272.

Podemos por lo tanto en este punto relacionar este hecho con el carácter innovador de la colección que aquí nos ocupa: cuando Picasso era mayoritariamente desconocido fuera de su círculo más próximo, antes incluso de viajar a París, los hermanos Junyer Vidal supieron ver, seguramente antes que muchos, el gran talento de aquel artista. Este hecho contrasta, como se verá a continuación, con otros gustos mucho más conservadores, menos vanguardistas, más afines a otros coleccionistas contemporáneos.

Si hablamos del gusto de los hermanos Junyer Vidal, no podemos dejar de lado la actividad crítica de Carles, aunque sea de forma breve. Su especialidad era la crítica teatral, aunque durante décadas dedicó también su tiempo a la publicación de notas de arte en algunos periódicos y revistas locales, como *El Liberal*, *L'Atlàntida* o *Destino*, con gran coherencia y modernidad.

Entre los años 1902 y 1904, según Eduard Vallés, el diario *El Liberal*, a través de Carles Junyer, se convirtió en un altavoz de la carrera artística de Picasso. De hecho, ya en 1902 se presenta al pintor como colaborador en este periódico, junto con artistas en boga en ese momento: «...El Liberal cuenta hoy con una colaboración artística de primer orden. Los nombres de Blay, Casas, Benlliure, Mas y Fondevila, Arnau, Meifrén, Galofre, Juñer-Vidal y Ruiz Picasso...»¹².

LA COLECCIÓN JUNYER VIDAL

No sabemos en que momento los hermanos inician su actividad coleccionista. Sabemos que les gustaba alardear de que habían heredado la colección, así como su pasión por el arte de su padre, aunque este punto es ciertamente dudoso y no se ha podido confirmar hasta el momento. Seguramente el gusto por lo artístico sería anterior a su actividad coleccionista, puesto que, como se ha mencionado anteriormente, Sebastià trabajó en la Sala Parés, descrito a menudo como «detrás de un mostrador», donde se codeó con lo más destacado del panorama artístico barcelonés del momento. Es muy posible que el inicio de la colección viniera dado por la mejora de su situación económica al heredar la empresa familiar. Por otro lado, fue en esos primeros años cuando empezaron a poseer los mencionados dibujos de Picasso, quien sabe si la génesis de la misma.

Sea como fuere, la prensa barcelonesa a menudo se hizo eco de las compras realizadas por los hermanos Junyer Vidal, así como de las visitas que recibía su colección:

Amigos de los Museos. La prevista visita dominical fue la efectuada nuevamente anteayer, en turnos de limitada inscripción, a la torre-museo, situada en Vallcarca, de don Sebastián y don Carlos Junyer Vidal, habiendo sido recibidos por los mismos y familiares. La colección, tanto por las numerosas obras, como por su calidad; puede considerarse de un interés y valor extraordinarios, ya que reúne retablos desde el siglo XII hasta el XVII, notables frontales, como pintura española, desde Velázquez, Greco, Goya, Zurbarán, Picasso y Ribera, entre otros, retablos de Borrás y Huguet; tallas románicas y góticas de varias épocas, desde el siglo XI. Los señores Junyer, muy

12 Carles JUNYER VIDAL, «El arte en Catalunya», *El Liberal*, 06/04/1902, num. 353, p.1.

complacidos comentaron sobre lo más destacado de sus adquisiciones, fruto de una depurada selección a través de cincuenta y seis años de entusiasmo y esfuerzos.¹³

La colección Junyer Vidal debe ponerse en paralelo con los cambios en el panorama artístico y cultural que se produjeron en la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX, siendo un claro reflejo de su tiempo. Entramos, a continuación, a considerar algunas obras de la colección, a partir de aquellos artistas o géneros más representados en ella.

El arte medieval

Podemos afirmar que la base de su colección fue el arte medieval, como sucedió con muchas otras colecciones contemporáneas. Se acepta que el interés por estas obras surgió en Cataluña a principios del siglo XIX, en el marco del movimiento cultural de la *Renaixença*, mediante el cual se perseguía la creación de la identidad catalana, para el que la valoración de la cultura propia era una pieza clave. La época medieval se empezó a considerar como un período esplendoroso de la historia del país. El románico –fundamentalmente–, se veía entonces como un arte genuinamente catalán.

Esta «activación patrimonial» tuvo mucho que ver con algunas motivaciones políticas. Apoyados por los intelectuales de la época, buscaban una recopilación exhaustiva del pasado medieval, en beneficio del establecimiento de una identidad nacional, valorizando ciertos aspectos y ciertas piezas que antes no habían tenido ningún interés más allá del funcional. Este fenómeno puede incluirse en el marco del romanticismo europeo, que despertó una nueva sensibilidad hacia el mundo medieval. Podemos afirmar que el «redescubrimiento» del románico en Cataluña se inicia con el *Voyage pittoresque et historique d'Espagne* del francés Alexandre de Laborde (1806-1820) y culmina con la «Missió arqueològica-jurídica a la ratlla d'Aragó», del Institut d'Estudis Catalans, en 1907.

Este «redescubrimiento» del románico y su divulgación, respondiendo a motivaciones que iban más allá de la conservación del patrimonio, despertaron el interés de comerciantes y coleccionistas por estas obras de arte, hasta ese momento olvidadas en las iglesias rurales abandonadas o semi-abandonadas. Bonaventura Bassegoda ha publicado un interesante artículo sobre este fenómeno en su estudio sobre la apreciación del arte medieval en las primeras colecciones catalanas, de finales del siglo XIX¹⁴, y en la misma línea, Alberto Velasco ha estudiado los inicios del coleccionismo de pintura gótica en Catalunya, tomando como punto de partida una exposición de 1867¹⁵. En ambos estudios no se incluye la colección de los Junyer Vidal, por razones obviamente cronológicas (su creación es posterior a las fechas abarcadas en ellos).

Se pretende aquí, por lo tanto, dar a conocer el papel de la colección Junyer Vidal en esta revaloración del arte medieval. En este sentido, el suyo debe también entenderse

13 *La Vanguardia*, 06/03/1956, pág. 26.

14 Bonaventura BASSEGODA, «L'apreciació de l'art medieval a les primeres col·leccions catalanes», en Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, eds., *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, págs. 25-50.

15 Alberto VELASCO, «L'Exposició Retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccionisme de pintura gòtica», *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXII (2011), págs. 9-65.



Fig. 4. Jaume Huguet, *Predela de los Profetas*, óleo sobre tabla, colección particular.

como un caso excepcional, puesto que ya en los años 20 del pasado siglo pusieron en comercio muchas de sus obras a través de subastas celebradas en la Sala Parés casi mensualmente, debido a que a menudo, su economía les obligaba a vender parte de sus posesiones para seguir comprando. Muchas colecciones barcelonesas se empezaron a crear o se nutrieron de tablas procedentes de la colección Junyer Vidal.

Entre las obras de este período que pasaron por sus manos, debemos destacar la predela representando a 6 profetas de Jaume Huguet [Fig. 4], el *Retablo de la Virgen* del Maestro de Torralba y la obra *San Andrés negándose a adorar al ídolo* de Lluís Borrassà, estas dos en el Museo del Prado procedentes de la donación Várez (donde recalaron después de estar en la colección Junyer Vidal).

Algunas de las obras medievales fueron adquiridas, en distintos lotes a lo largo de las décadas de 1950 y 1960, por el Metropolitan Museum of Art para el nuevo The Cloisters Museum (inaugurado en 1938)¹⁶. Este gusto por el arte medieval, por tanto, había cruzado el océano y había llegado hasta Estados Unidos: el mismo recorrido harían algunas piezas de nuestra colección. Una de las obras más reconocibles del museo de Fort Tyorn Park, el *San Miguel* del Maestro de Belmonte, fue comprado a la colección Junyer Vidal. De hecho, los responsables de este museo, entre ellos quien fuera director del Metropolitan James Rorimer, Thomas Hoving o Margaret Freeman, visitaron la casa-museo de los Junyer Vidal en Barcelona en diversas ocasiones, a la búsqueda de posibles adquisiciones para el museo.

En este sentido, cabe también destacar la publicación de un gran número de piezas medievales de su colección por Chandler Rathfon Post en su *History of Spanish Painting*. Post define la colección Junyer como un tesoro desconocido; en sus palabras: «The hitherto strangely unexplored treasure-house of the Juñer Collection at Barcelona contains [...] many precious surprises»¹⁷. Esta publicación, que incluye a lo largo de sus volúmenes la reproducción de numerosas obras de la colección Junyer Vidal [Fig. 5], debe inscribirse en esta pasión que el arte medieval hispano y francés despertó en estudiosos (y coleccionistas) norteamericanos.

16 Sobre la génesis de este museo, véase Timothy B. HUSBAND, «Creating the Cloisters», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 4 (2013).

17 Chandler R. POST, *History of Spanish Painting*, vol. V, Harvard University Press, 1934, pág. 238.

Las falsificaciones como respuesta a la gran demanda

Estudios posteriores, no obstante, han determinado que algunas obras de las obras de la colección Junyer Vidal publicadas por Post no eran del todo originales. En un cierto momento, la demanda de esos objetos artísticos superó la oferta. Es en este contexto que debemos entender el florecimiento de obras medievales creadas en el siglo xx. Thomas Hoving, asistente de Rorimer en ese momento, narra en su libro *King of the confessors* como se percataron ya en ese momento del fenómeno de las falsificaciones:

Hay algunas falsificaciones, particularmente piezas tardo románicas pintadas. Sobre el año 1900, el nacionalismo en Cataluña era muy intenso. Cualquier persona adinerada en Barcelona debía tener un ejemplo catalán de arte antiguo, por motivos patrióticos. La oferta no podía cubrir toda la gran demanda. Dos falsificadores talentosos, Ozo y Ruiz [...], produjeron excelentes falsos, habitualmente repintando piezas originales considerablemente deterioradas¹⁸.

De hecho, se ha documentado un taller regentado por los mismos hermanos Junyer Vidal que llevaba a cabo restauraciones o sobre-restauraciones de obras medievales en muy mal estado para posteriormente ponerlas en comercio como obras en perfecto estado de conservación. Se ha documentado también, en el mismo taller, la realización de pinturas *ex novo* utilizando soportes antiguos para dar más veracidad a la falsificación¹⁹.

El mundo de las falsificaciones, a menudo considerado tabú en nuestra disciplina, está estrechamente relacionado con la historia del gusto o de los gustos que aquí planteamos. Los artistas o talleres que se dedicaron a la creación de este tipo de piezas, siguen estrictamente la moda de ese determinado momento: se falsifica aquello que se vende más y por cantidades más elevadas, como sucedía con el arte medieval en las primeras décadas del siglo xx en España. Sabemos, por otro lado, que de la colección Junyer Vidal también salieron obras de las cuales posteriormente se ha dudado de su autoría, atribuidas en ese momento a artistas de los siglos xix y xx. Un caso curioso es el de un lote de obras de Marià Fortuny, artista representado en muchas colecciones catalanas del momento (de perfil más conservador), que los hermanos Junyer Vidal vendieron a la Junta de Museus (génesis del actual Museu Nacional



Fig. 5. Domingo Valls, *Cristo de Piedad*, temple sobre tabla, 79 x 71 cm, colección Godia, Barcelona. Reproducción de dicha obra en el volumen V de la obra de Post.

18 Thomas HOVING, *King of the confessors*, New York: Simon and Schuster, 1981, págs. 81-84. [trad. de la autora].

19 Sobre las falsificaciones de pintura gótica en la colección Junyer Vidal, véase Jaume BARRACHINA, Gemma AVINYÓ, *Els germans Junyer Vidal i les falsificacions de pintura gòtica* [en prensa].

d'Art de Catalunya)²⁰. Dos de los lienzos fueron desatribuidos a Fortuny según los criterios y los medios de análisis actuales.

En esta misma línea, Frederic Marès (Portbou, 1893- Barcelona, 1991), escultor y uno de los más importantes coleccionistas de su tiempo, quien compró algunas tallas románicas a los Junyer Vidal, describe a los hermanos no tanto como coleccionistas como anticuarios, y hace referencia al desprestigio al cual se vieron sometidos a causa de esta probable actividad falsificadora, la cual, al fin y al cabo, como se ha dicho, permitió satisfacer la demanda (no necesariamente a menor precio) en la Barcelona del momento:

Pintor el uno y escritor el otro, llegaron a reunir una de las colecciones más importantes de arte medieval. La preocupación por los conocimientos técnicos de Sebastián y su afán a restaurar las tablas, mucho influyó en que algunas piezas de su colección se hayan puesto en tela de juicio respecto a su autenticidad. Los hermanos Junyer, que yo sepa, nunca tuvieron tienda; desarrollaron su negocio en sus domicilios particulares, primero en la calle Trafalgar, después en las dos torres que poseían en Vallcarca. Su negocio se movía en el mayor silencio y no poco misterio. Apenas se les veía retraídos en sus torres. Yo les traté poco, pero de las pocas veces que hablé con ellos, guardo un buen recuerdo. Eran grandes admiradores de mi museo, no se cansaban de recomendar su visita a cuantos clientes extranjeros les visitaban y no pocas veces ellos mismos les acompañaban. [...] Al morir los hermanos, la colección se dispersó, algunas piezas salieron para Norteamérica, otras para Madrid, y las más se quedaron en Barcelona; en mi museo figuran algunas de sus mejores esculturas²¹.

Los artistas del siglo anterior

Los hermanos Junyer Vidal, además de coleccionar arte medieval y dibujos y algunos lienzos vanguardistas de Picasso, también adquirieron un gran número de obras de artistas catalanes *ochocentistas*, los cuales habían estado más en boga en las colecciones de las generaciones anterior a la suya. Francesc Fontbona, en el texto antes mencionado, hace un exhaustivo repaso a este hecho. Los coleccionistas de la segunda mitad del siglo XIX se habían interesado mayoritariamente por las escuelas clásicas, aunque algunos coleccionistas, como Pedro Gil Babot (Tarragona, 1783-Barcelona, 1853) ya compraron algunas obras de artistas contemporáneos, aunque con carácter eminentemente utilitario: servían más bien de decoración de sus domicilios, sin ser obras con un peso primordial en las colecciones. La generación posterior, en cambio, sí que tuvo una clara voluntad de mecenazgo, apostando por artistas



Fig. 6. Ramón Martí Alsina, *Autorretrato*, ca. 1870, óleo sobre lienzo, 57 x 46 cm, colección particular.

20 Francesc QUÍLEZ, *Una col·lecció singular; l'obra de Marià Fortuny del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC*, Barcelona: MNAC, 2011.

21 Frederic MARÈS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2000, págs. 225-226.



Fig. 7. Francesc Torrescassana, *Paseo en barca*, óleo sobre lienzo, 130 x 86 cm, colección particular.

de su tiempo. Un ejemplo es el de Sebastià-Anton Pasqual (Barcelona, 1807-1872), quien tuvo una extensa colección de obras de pintores clásicos con cerca de trescientas pinturas, pero a su vez fue el mayor mecenas y coleccionista del pintor Ramon Martí Alsina (Barcelona, 1826-1894).

Martí Alsina es, por otra parte, uno de los artistas más representados en la colección Junyer Vidal, con un total de 24 obras documentadas hasta la fecha [Fig. 6]. La prensa de su tiempo ya se hizo eco de la presencia de este artista en la colección que aquí presentamos²². La obra de este artista realista, muy influenciado por Cour-

bet durante su estancia en Paris, había supuesto un giro hacia la modernidad para Barcelona alrededor de 1875, cuando era ya un pintor consolidado. No obstante, en el momento de la formación de la colección Junyer Vidal, este arte tardaría muy poco en caer en el olvido, siendo reemplazado por el modernismo y el posmodernismo, tendencia a la que estéticamente podemos adscribir la pintura del mismo Sebastià.

Otro de los artistas destacados en la colección Junyer Vidal es el pintor Francesc Torrescassana y Sallarès (Barcelona, 1845-1918), discípulo de Martí Alsina, de quien adoptó el estilo realista, y lo aplicó preferentemente al paisaje rural, género del que fue un destacado representante [Fig. 7]²³.

Debemos aquí hacer un inciso para dedicar unas líneas a la Sala Parés, galería de referencia en la Barcelona de principios de siglo, abierta desde 1890. Analizando su trayectoria, podríamos considerarla también una pequeña historia del gusto en sí misma. En esos primeros años, de los muros de la Parés colgaban las obras de Martí Alsina, Joaquim Vayreda, Llimona, Lluís Rigalt y Modest Urgell entre otros. Muchos de estos artistas están representados en la colección Junyer Vidal, aunque como se ha mencionado anteriormente, el modernismo y el posmodernismo ya les habían ganado terreno. La Sala Parés, por otro lado, está estrechamente relacionada con la colección que aquí estudiamos, puesto que los hermanos Junyer compraron y vendieron muchas de sus obras a través de esta galería. El mismo Sebastià, de hecho, expuso y vendió sus paisajes en muestras tanto individuales como colectivas entre las décadas de 1910 y 1950.

Otro de los artistas representados en la colección Junyer (sin entrar en cuestiones referentes a la autenticidad de todas las piezas) es Isidre Nonell (Barcelona, 1872-1911). De hecho, con Picasso, el otro artista protegido de Carles en la prensa fue Isidre Nonell, quien al principio de su carrera no convenció a la crítica con sus retratos de personajes marginales: «Y es que a Isidre Nonell, a quien el señor Gironella aprecia tanto, como a todo gran inno-

22 Cobalto. *Arte Antiguo y Moderno*, 1947, vol. I, «El retrato», págs. 48-52; Juan Cortés Vidal: «Sobre unos retratos de la colección Junyer Vidal».

23 Francesc FONTBONA, *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado, 1997, pág. 88.

vador en el gusto, le combatieron en su tiempo despiadadamente. Sólo los críticos Miquel Utrillo y Carlos Juñer le trataron desde un principio favorablemente»²⁴.

Cabe aquí también mencionar la figura de Josep Sala Ardiz (Barcelona, 1875-1980), quien empezó su colección comprando obras a Nonell, su antiguo compañero de colegio, y fue también compañero y cliente de Joaquim Mir. En la colección de Sala, contemporánea de la Junyer Vidal, destacan los pintores modernistas como Rusiñol y Casas, así como los posmodernistas (Nonell y Mir).

La personalidad de Sala era más bien discreta, lo cual contrastaba con la del empresario Lluís Plandiura (Barcelona, 1882-1956), un poco más joven que él. Plandiura inició su colección artística a los 17 años. Su gran amigo fue Ricard Canals, por eso fue el artista más representado en su colección. De hecho, otro pintor estelar de su colección fue Isidre Nonell. Plandiura mantuvo una relación de amistad con los hermanos Junyer Vidal, y también se ha documentado alguna operación comercial entre las dos colecciones. En su madurez, Plandiura compró un gran número de obras antiguas, consolidando así la línea «oficiosa» del arte catalán. También tenía obras del *ochocentismo* final, como Biaxeras o Pidelaserra, entre muchos otros. No obstante, los creadores de la pintura decimonónica, como Martí Alsina, tenían una menor presencia, a diferencia de la colección Junyer Vidal.

CONCLUSIÓN

La colección Junyer Vidal debe tenerse en cuenta en el contexto de la Barcelona de principios del siglo XX, momento del auge de la burguesía catalana, con la cual pueden, en cierto modo, relacionarse los hermanos. Si bien no procedían de un gran linaje, la herencia de un negocio les permitió, además de vivir holgadamente, relacionarse con los principales representantes de la cultura barcelonesa, y, con total seguridad, iniciar una colección artística (de la que, como se ha dicho, desconocemos el origen).

La colección de los Junyer no es, obviamente, un caso aislado, sino una pieza más del mosaico de la sociedad barcelonesa de principios de siglo. Para entender el gusto y las preferencias estéticas de los coleccionistas, debemos ponerla en paralelo tanto con las colecciones que la precedieron como con otras colecciones contemporáneas, como la Sala o la Plandiura.

La colección Junyer, como se ha visto, es un reflejo del gusto de su tiempo: en ella destacaba la pintura medieval, hecho estrechamente vinculado a la popularización del arte románico en Catalunya y a la proliferación de las obras de este período en el mercado artístico. Otro género representado en la colección es la pintura flamenca, también en boga en ese momento, a la cual no se le ha hecho referencia.

Los Junyer Vidal también compraron obras de artistas decimonónicos, como Martí Alsina, Francesc Torrecassana, Antoni Casanova Estorach, Josep Armet o Ramon Tusquets. Frente a este gusto más conservador, más propio de las colecciones de la generación anterior, los hermanos Junyer supieron ver el potencial de los artistas más innovadores, como fueron, por ejemplo, Picasso e Isidre Nonell.

24 *Destino*, n° 1.239, 06/05/1961, pág. 38.

EL VIAJE POR ESPAÑA DE ARTISTAS EXTRANJEROS A COMIENZOS DEL SIGLO XX: BERNARD, ZÁRRAGA, RIVERA Y OTROS

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La pintura de viajes no ha sido abordada como un subgénero independiente y, sin embargo, se trata de una fuente fundamental para el estudio de la formación de los artistas y la difusión de asuntos, ideas y fórmulas plásticas. El estudio del viaje por España de diferentes artistas extranjeros entre finales del siglo XIX y la década de 1920 permite analizar el modo en que estos se ocuparon de “lo español”, en qué medida se involucraron en el ambiente artístico local y cómo el conocimiento de España marcó su trayectoria posterior.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Viaje, Bernard, Zárraga, Rivera.

ABSTRACT

Travel painting has not been addressed as an independent subgenre and yet, it is a fundamental source for the knowledge of the artists' formation and the dissemination of issues, ideas and plastic formulas. The study of the trip to Spain from different foreign artists from the late nineteenth century to the 1920s make possible to analyze how they dealt with the Spanish subject, how they were involved in the local art scene and how that experience marked his later career.

KEYWORDS

Painting, Travel, Bernard, Zárraga, Rivera.

«*Ir en busca de imágenes; eso es todo*»

François-René de Chateaubriand, *Itinerario de París a Jerusalén*, 1862

«**N**ingún otro país reúne, como España, todo cuanto atrae y entusiasma al viajero», apuntó el escritor de origen húngaro Max Nordau en sus *Impresiones españolas* (1920?)¹. Reunía para este libro las narraciones derivadas de su primera visita en 1875 –ya publicadas en alemán en *Del Kremblin a la Alhambra* (1880-1881)–, con sus experiencias durante los años de la I Guerra Mundial, cuando se vio forzado a residir en el país. Circunstancias bien diferentes habían motivado ambos viajes y treinta y nueve años los separaban, pero, aunque su segunda estancia le permitió tener un mejor conocimiento del país, los lugares, situaciones y tipos a los que atendía eran en buena medida coincidentes: las ciudades andaluzas, el folclore, los gitanos, las fiestas, la Semana Santa, los toros...

Nordau fue uno más de los incontables viajeros que se habían acercado a España desde que el país se había convertido en un destino más de la ruta europea un siglo antes. Fuera de los principales circuitos que componían la experiencia del *Grand Tour* hasta el siglo XVIII –Italia, sobre todo, pero también Francia, Alemania o Bélgica...–, fue a partir del Romanticismo cuando se despertó el interés de escritores, artistas, investigadores o simples curiosos, en busca de cultura, exotismo, diversión y hasta aventura. De acuerdo con la conocida afirmación de Théophile Gautier, «España es el país romántico por excelencia», Calvo Serraller señaló que la principal aportación del país al romanticismo europeo fue «ofrecerse como tema, contenido, signo, para alimentar esa imaginación ávida de paisajes diferentes»². Una imagen que, obviamente, se fundamenta en una serie de tópicos y lugares comunes relacionados, sobre todo, con la excepcionalidad de España frente a los avances de la civilización europea.

El imaginario difundido por los viajeros románticos dio lugar a un mito de lo español que fructificó a través de la literatura, las artes plásticas, la música y el baile, se extendió por Europa y América y se mantuvo en el tiempo. Hacia finales del siglo XIX, esa moda seguía vigente y atraía a viajeros de muy diversa condición, entre ellos un buen número de pintores. Una situación que se mantuvo durante las décadas siguientes.

Algunos viajaron motivados por el atractivo que ofrecía un país considerado exótico y pintoresco, otros, como un ejercicio de formación, en busca de las lecciones de los maestros antiguos o de la guía de los contemporáneos, y un último grupo se vio forzado a recalar en España como consecuencia de la I Guerra Mundial. El conocimiento más o menos prolongado de la realidad política, social y cultural española, el contacto con el paisaje, las gentes, las tradiciones y el arte local y la representación de esos estímulos en su pintura, marcaron sus respectivas trayectorias y, sin duda, difundió una determinada imagen de lo español. Esta, sin renunciar a los asuntos más tópicos, incorporaba nuevos referentes

1 Max NORDAU, *Impresiones españolas*, Barcelona: Arte y Letras, [1920?], pág. 195.

2 FRANCISCO CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1995, pág. 16.

fundamentados en esa misma condición castiza; tal y como estaba sucediendo en el arte español del momento.

Cualquier enumeración de los autores extranjeros que visitaron, y en algunos casos residieron, en España entre finales del siglo XIX y los primeros años treinta resultaría incompleta, por lo que optaremos por analizar brevemente determinados casos, considerados por su singularidad, representatividad, desconocimiento o especial relevancia.

EL VIAJE (Y LO ESPAÑOL)

Independientemente de su motivación inicial, los viajes que nos ocupan dieron lugar a imágenes. Los destinos, recuerda Patricia Almárcegui en *El sentido del viaje*, «producen y evocan imágenes. Sin embargo, estas no pueden mostrar totalmente la realidad pues constituyen representaciones y apariencias de la misma»³. O, como apuntó Marc Augé, «el viaje (...) construye una relación ficticia entre mirada y paisaje»⁴. Los pintores viajeros llegaban a España con una idea prefijada, formada a través de fuentes literarias y estímulos auditivos y visuales. Con sus creaciones, decidieron confirmarla, o, como mucho, enriquecerla; poco o nada hicieron por desmentirla. «El viajero –continúa Almárcegui– no sirve para probar que el mundo existe, sino para verificar que existe tal y como se narra y se lee»⁵.

Los posibles desajustes entre expectativas y realidad, tal vez fueran más fáciles de expresar a través de la literatura. Al menos si tenemos en cuenta que, como ha recogido Ruiz Mas al ocuparse de los libros de viajes en lengua inglesa, pese a que España seguía respondiendo a las expectativas, algunos autores empezaron a mostrar su contrariedad cuando determinados tópicos no aparecían con la facilidad esperada⁶. E incluso, ya en los años treinta, se generó cierta burla ante la escenificación de una España de cartón piedra pensada específicamente para el turista⁷.

La autenticidad de la experiencia vivida fue obsesión tanto para literatos como para pintores. En *A Pilgrim in Spain* (1924), Aubrey F. G. Bell aclara lo limitada que era la experiencia de los «cómodos turistas», que «no deben creerse conocedores de España o de los españoles»⁸. Su caso, argumentaba, era bien distinto por haberse adentrado en el medio rural, donde se podía entrar en contacto con el auténtico carácter español. Un lugar común entre los propios españoles del momento.

Los pintores viajeros que nos ocupan llegaron a España cuando el debate intelectual y artístico se encontraba enfrascado en disquisiciones en torno a la naturaleza de *lo español*,

3 Patricia ALMÁRCEGUI, *El sentido del viaje*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2013, pág. 73.

4 Marc AUGÉ, *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2005, pág. 91.

5 P. ALMÁRCEGUI, *El sentido*, pág. 87.

6 José RUIZ MAS, *Libros de viajes en lengua inglesa por la España del siglo xx*, Granada: Grupo Editorial Universitario, 2003, pág. 40.

7 En obras como *Tramp-Royal Spain* (1935) de Matt Marshall o *Don Gypsy: Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha* (1936). *Ibidem*, págs. 72-73.

8 Aubrey F. G. BELL, *A Pilgrim in Spain*, London: Methuen & Co. Ltd., 1924. Recogido en: J. RUIZ, *Libros*, pág. 36.

con lo que entraba en juego la cuestión de la perpetuación o renovación del tópico. No insistiremos en la importancia que el debate identitario derivado del 98 tuvo para el arte español, pero sí que cabe recordar que, pese a la aparición de relatos y referentes más o menos novedosos –Castilla, la diversidad regional...–, los asuntos asociados a la imagen más canónica de lo español desde el Romanticismo –Andalucía, el folclore, la etnia gitana–, seguían plenamente vigentes en pintura. De ahí que se pensara en articular nuevas fórmulas plásticas que dieran cuenta de esa autenticidad a la que aludíamos, de esa *alma* capaz de trascender la anécdota propia del pintoresquismo decimonónico.

El viaje a España no solo obligaba a los pintores extranjeros a confrontar la realidad con la imagen previa sino que, de forma más o menos directa, les hacía participar del debate intelectual y artístico del momento. Así, hubo quienes pasaron de viajeros a residentes, integrándose por un tiempo en el medio artístico local.

Tal y como aclaró Ángel González, «*lo español* no debe confundirse con *los españoles*, ni mucho menos con ‘las cosas de España’, aunque es seguramente en unos y en otras donde antes lo encontremos»⁹. Se ocupaba el autor de las relaciones entre la cultura popular española, especialmente el flamenco, y la vanguardia artística, y añadía:

Lo español que se persigue no es el atributo último –esencial– de eso que llamamos España; no es su alma. Por el contrario: se lleva muy mal con ella. De español, lo español sólo tiene el nombre; lo es accidentalmente; y sin embargo, no podría ser tal vez más que español. Enemigo de lo castizo y lo nacional, lo español no es sino un estado de lo que no es español.

Solo los autores más lúcidos fueron conscientes del falseamiento que suponía cualquier acercamiento plástico a *lo español*, lucidez que González ejemplifica con el caso de Francis Picabia, quien en una entrevista concedida a Roger Vitrac en 1923 señalaba: «Hay gente a la que no le gustan las máquinas. Yo le propongo españolas. Y si las españolas no le gustan, le haré francesas»¹⁰. Sus españolas, como las del resto de autores fascinados por este mismo asunto, solo eran eso, puro artificio. Y ese era parte de su encanto.

Lo que para Picabia podía ser una provocación, un juego, fue cuestión problemática para el ambiente español del momento. De modo que, al tiempo que se buscaba la esencia de la nación, preocupaba la caída en el lugar común, la reducción simplificada y el tópico. Lo cual no evitó que esta fuera una constante. Insistir constantemente en unos asuntos cada vez más desgastados, no podía dar otro resultado que una España «de pandereta». Entre los que abominaban de esta, autores como Eugenio Noel, que recorrió España y América conferenciando en contra de todo lo que tuviera que ver con el flamenco y el torero, factores a eliminar para que el país se adentraran en una modernización de corte europeo. Su discurso, lejos de pasar desapercibido, generaba adhesiones, debate y polémica. Así ocurrió en Zaragoza en julio de 1912, donde la revista *Ambiente*, frente a otros medios, se mostró de acuerdo con su diagnóstico, aunque sin coincidir en que todos los males del país residieran precisamente en el flamenquismo. Poco después, la misma publicación se hacía eco del paso por la ciudad de Georges Bourgeois, profesor pensionado por el gobier-

9 Ángel GONZÁLEZ, «La noche española», en *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 27-47, espec., pág. 34.

10 Roger VITRAC, «Interview de Francis Picabia», *Les homes du jour*, Paris, mayo de 1923, pág. 10. Recogido en: Á. GONZÁLEZ, «La noche», pág. 36.

no norteamericano sobre el que el anónimo articulista lamentaba: «Lo que es triste, muy triste, es el saber que lleva en su maleta, como recuerdo de España, junto a los libros de esos escritores, una banderilla ensangrentada, unas castañuelas y un asta de toro»¹¹.

El viaje del tal Bourgeois pudo haber dado lugar a otro de esos relatos de viaje impregnados de tópicos románticos, aventuras más o menos dramatizadas y descripciones de ambientes. Luis Alburquerque, al definir este subgénero literario, insiste precisamente en cómo este tipo de textos privilegian al mismo nivel esas dos funciones del discurso: la representativa y la poética¹².

Algo similar cabría decir de la «pintura de viajes», cargada de una intención documental que, por lo general, se diluye en las demandas impuestas por cualquier ejercicio creativo. Sin embargo, esta no ha sido definida como un subgénero específico por parte de la historiografía. Tal vez el equivalente plástico más cercano del relato pueda encontrarse en el cuaderno de viaje, testimonio inmediato de las impresiones del artista, pero no puede olvidarse que la narración del viaje suele responder a una reflexión y reelaboración posterior, muchas veces realizada tras el regreso a casa, más cercana al lienzo final que al bosquejo espontáneo. Por supuesto, se han llevado a cabo estudios desde un punto de vista temático, atendiendo a modas, momentos y destinos, pero, desde una perspectiva conceptual, la pintura motivada por el viaje, ya sea de formación, descubrimiento o por obligación, no se ha analizado como una realidad más o menos definida; quizá porque no cabe referirse a ella como tal y cualquier otro enfoque resulte más fructífero. Dejamos abierto el interrogante.

EL VIAJE REVELACIÓN: ÉMILE BERNARD

En el verano de 1896, el pintor francés Émile Bernard llegó a España proveniente de Egipto, donde residía. Se instaló primero en Granada y después en Sevilla, donde se encontró con su amigo Ignacio Zuloaga, con el que había expuesto en París en 1892. El viaje estuvo motivado por la recomendación de buscar un clima mejor ante el mal estado de salud de su hijo Otsi, pero su estancia española está en estrecha relación con las motivaciones que habían acompañado a su pintura durante los últimos años y resultó decisiva para su trayectoria posterior. Tras haber desarrollado el llamado cloisonismo e influido en la pintura de sus amigos Van Gogh y, sobre todo, Gauguin, y ya convertido en una de las figuras fundamentales del simbolismo internacional, Bernard inició una nueva etapa en torno a 1893. Viajó entonces a Italia, donde se sintió atraído por la obra de maestros como Giotto, Taddeo Gaddi o Fra Angélico y de allí pasó a Constantinopla, la isla de Samos –donde realizó en un estilo primitivo la pintura mural para la capilla de los Padres Misioneros de Lyon, destruida durante la II Guerra Mundial– y finalmente El Cairo, donde el contacto con el ambiente local afectó notablemente a sus planteamientos plásticos. Pero el cambio

11 «Georges Bourgeois», *Ambiente*, n° 6, Zaragoza, 27/08/1912, s/p.

12 LUIS ALBURQUERQUE, «Los 'libros de viaje' como género literario», en Manuel Lucena y Juan Pimentel, eds., *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: CSIC, 2006, págs. 67-87, espec. pág. 70.

definitivo, aquel que como ha reconocido Fred Leeman determinó el resto de su carrera, tuvo lugar en España¹³.

Si Granada permitió a Bernard mantener un cierto contacto con ese gusto por lo oriental en que se encontraba inmerso, Sevilla le proporcionó el conocimiento directo de la tradición pictórica española. Justo antes de dejar Granada, narró por carta a su padre, una intoxicación accidental con monóxido de carbón le proporcionó una visión de su propia muerte rodeado de pinturas de los maestros venecianos. Esta le encaminó en una nueva dirección ajena al uso de colores arbitrarios y la deformación de las formas¹⁴. Pero la auténtica revelación llegó con el descubrimiento en Sevilla de tres «piadosos» maestros españoles, Zurbarán, Murillo y Valdés Leal, «qui me firent ouvrir les yeux sur la plastique définitive»¹⁵. Nombres a los que en otros escritos añadió los de El Greco o Pedro de Campaña.

La estancia sevillana, entre diciembre de 1896 y abril de 1897, trajo consigo una fructífera interinfluencia entre su obra y la de Zuloaga. Este, que residió de forma más o menos fija en Sevilla entre 1892 y 1904, se encontraba en un momento decisivo de su carrera al tiempo que descubría y participaba del ambiente andaluz¹⁶. José de Orueta recordó en sus memorias:

El estudio de Zuloaga, que era interesantísimo por varios conceptos, era el punto de reunión. Allí venían también a pintar artistas franceses, amigos de París, de nuestro eibarrés; y entre picadores y toreros, que eran los modelos habituales, artistas, visitantes, lo pintoresco del patio (...) componían un conjunto tal, que no podía darse nada más divertido y ameno¹⁷.

Ese fue el ambiente que inspiró la obra más relevante pintada por Bernard en España: *Mendigos españoles* (1897). Un trabajo en que no solo muestra el camino que seguirá su autor en lo sucesivo, sino que también supone una temprana expresión de las fórmulas que adoptará el mejor regionalismo plástico español. No en vano, evidencia las posibilidades del simbolismo fin de siglo y de la relectura de los maestros de la escuela española para la representación actualizada de los tipos tradicionales. Aunque la obra no fue expuesta, que sepamos, hasta 1902, y en París¹⁸, se anuncia en ella mucho de lo que, marcado por el magisterio de Zuloaga, en cuyo estudio debió de ser pintada, acontecería en la pintura española de los dos décadas siguientes.

La relación entre *Mendigos españoles* y las obras pintadas por Zuloaga durante su etapa sevillana, donde logró algunas de las mejores expresiones de su particular interpretación

13 Fred LEEMAN, «Symbolisme et religion. Émile Bernard et le sens de l'art», en *Émile Bernard, 1868-1941*, París: Musée de l'Orangerie, 2014, págs. 10-21, espec. pág. 21.

14 Carta de Émile Bernard a su padre, diciembre de 1899. Recogido en: F. LEEMAN, «Symbolisme», pág. 21.

15 Carta de Émile Bernard a Willibrord Verkade, 27/V/1905. Recogida en: *Ibidem*.

16 José ROMERO PORTILLO, *Ignacio Zuloaga en Sevilla*, Sevilla: Arte Hispalense, 2015.

17 José de ORUETA, *Memorias de un bilbaíno, 1870 a 1900*, San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1952, pág. 292. Recogido en: J. ROMERO, *Ignacio*, pág. 54.

18 Concretamente en el Salón de los Orientalistas, donde, al parecer, una obra de ambientación española tenía perfecta cabida.

del simbolismo, resulta evidente. Así sucede, como ya apuntó Ismael Manterola¹⁹, con su *Autorretrato de cazador* (1897), cuyas arquitecturas del fondo, prácticamente reproducen las de la pintura de Bernard. Un autorretrato, por otra parte, que presenta un esquema profundamente clásico, que se mantendrá en toda la producción de Zuloaga, y que recupera y actualiza la tradición velazqueña desde los postulados fin de siglo. Ambos referentes, Bernard y Velázquez, aparecen también en otro retrato pintado en esos mismos años, el de Valentine Dethomas, entre lo mejor y más moderno de toda la producción del autor.

También en *Visperas de la corrida* (1898), la obra que dio a Zuloaga su definitivo reconocimiento internacional encontramos elementos comunes con los *mendigos* de Bernard: la intensidad de colorido, el azul del cielo, esa disposición teatral tan característica de Zuloaga... Elementos que mantuvo en obras posteriores de ambientación sevillana como *Gallito y su familia* (1903) o *La calle de las pasiones* (1904). La influencia entre ambos autores fue, por tanto, mutua. En realidad, poco antes de que se estableciera esa estrecha relación entre ambos –Zuloaga fue el padrino de Fortunato, el hijo de Bernard nacido durante su estancia en la Sevilla–, el simbolismo se había impuesto en la obra del vasco, o al menos así lo entendió, con no poca ironía, el crítico Alfredo Opisso al describir el fondo del *Picador* que presentó a la Exposición Internacional de Barcelona de 1896:

A la derecha hay un árbol simbólico; a la izquierda un río simbólico, que hace *eses* por entre montañas simbólicas. ¿Qué hacen ese picador y esa mujerzuela fea, *cabe* un río simbólico, un río del *Giotto*? ¿Qué significan esas montañas simbólicas? ¡Misterio, para mí!²⁰

De hecho, mientras que Bernard pasaba por fuertes penurias económicas y se adentraba en una etapa a la que la historiografía ha prestado relativa atención, la de Zuloaga se encontraba en su mejor momento. Es más, fue Zuloaga quien ayudaría a Bernard en lo sucesivo, por ejemplo, introduciéndole en 1904 a galeristas alemanes. Por entonces escribía el francés a Zuloaga:

En Allemagne on trouve que ce que je fais vient de vous. Je trouve cela assez surprenant. Qu'en pensez-vous? Nous sommes si différents de technique et de conception... Mais nous faisons tous deux des pauvres, des mendiants... comme Velasquez... etc.²¹

Más allá de los asuntos tratados, el referente común era Velázquez. Si algo marcó en aquellos años la trayectoria de Besnard fue precisamente el convencimiento de que la vuelta a la tradición era la única vía posible para el arte contemporáneo, tal y como expresó, por ejemplo, a través de sus escritos para *La Rénovation Esthétique* (1905-1910). Una idea que compartía con Zuloaga pero que, en su caso, suponía también una reacción directa contra los postulados de la vanguardia a la que él mismo había dado forma. La paradoja reside en que ese carácter reaccionario que se impuso en su pintura a partir de su estancia española, que le llevó en ocasiones a trabajar con fórmulas propias del academicismo, y

19 Ismael MANTEROLA, *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2006, pág. 176.

20 Alfredo OPISSO, «Exposición de Bellas Artes de Barcelona», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 27/VII/1896, págs. 410-414, espec., pág. 410.

21 Reproducido en: Dena CROSSON, *Ignacio Zuloaga and the Problem of Spain* [Tesis Doctoral], University of Maryland, 2009, pág. 35, a partir de Ghislaine PLESSIER, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris: L'Harmattan, 1995, pág. 39.

que mantuvo tras regresar a Francia desde Egipto, volvió a mostrarle como un adelantado a su tiempo. En esta ocasión, por anunciar los postulados del retorno al orden²².

Por último, cabe añadir respecto a la trascendencia de las obras pintadas por Bernard en España, la influencia que, como se ha apuntado en diferentes ocasiones, pudieron ejercer sobre la obra del joven Picasso, apuntándose concomitancias, incluso, entre *Mendigos españoles* y *La vida* (1903). La relación no es caprichosa y da buena muestra de la encrucijada entre tradición y modernidad en que se encontraba el arte europeo del cambio de siglo, capaz de enlazar la modernidad reposada que marcará la pintura española de las siguientes décadas, con una etapa temprana, pero clave, de la que será principal figura de la vanguardia internacional. Tras su regreso a Francia, Bernard expuso por primera vez en una muestra individual celebrada en la galería Vollard en 1901. Allí se vio, por ejemplo, el *Autorretrato llamado «de Sevilla»* (1897) muy cercano al famoso *Autorretrato* (1901) de Picasso. Nada más clausurar la exposición de Bernard, fueron las obras de Picasso –junto a las de Iturrino– las que ocuparon la sala de Vollard.

EL VIAJE FORMATIVO DE ARTISTAS MEXICANOS: ZÁRRAGA, RIVERA Y MONTENEGRO

El 2 de noviembre de 1906 el mexicano Ángel Zárraga escribía desde Madrid a Ignacio Zuloaga. Había tenido que dejar Segovia antes de que él regresara a la ciudad y, por lo tanto, no pudo despedirse. El tono del texto es el de un discípulo rendido ante el maestro, «yo me acuerdo continuamente de sus conversaciones y oigo su palabra fuerte y sencilla que sabe decir grandes cosas», que no escatima en adulaciones: «veo el grande pintor español de ahora, único cuya obra está por encima de esa frivolidad estúpida que se llama moda»²³. Una moda que tenía nombres y apellidos: «ya en París se piensa reflexivamente si la Exposición Sorolla no fue una fiesta de fuegos artificiales».

De tan solo veinte años de edad, Zárraga se presenta en su carta como un buen conocedor del ambiente artístico madrileño, incluyéndose a sí mismo dentro del «grupo joven y fuerte» de incondicionales que Zuloaga tiene en Madrid y que espera hacer pública exposición de su admiración hacia el pintor vasco: «un grito de protesta contra esta hediondez sin límites que aquí se respira».

Zárraga fue el primero de los tres grandes pintores mexicanos que coincidieron en Madrid durante su etapa formativa en esos mismos años. Había dejado México en dirección a París en 1904, para después trasladarse a Bruselas. En un primer momento con el apoyo económico de su familia y, desde septiembre de 1906, gracias a una beca concedida por la Escuela Nacional de Bellas Artes mexicana²⁴. Para entonces se encontraba ya en España, donde había participado durante el mes de junio en la Exposición Nacional. Manuel Calle-

22 Rodolphe RAPETTI, «Émile Bernard au xxe siècle: la peinture polémique», en Émile, págs. 22-37.

23 Carta de Ángel Zárraga a Ignacio Zuloaga fechada el 2/XI/1906. Recogida en: *Ignacio Zuloaga. Epistolario*, San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1989, pág. 160.

24 Según los datos recogidos en: Fausto RAMÍREZ, «Zárraga modernista: aprendizaje y aventura», en Ángel Zárraga. *El sentido de la creación*, México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, págs. 27-50.

jero, crítico de *La Ilustración Artística*, citó su participación junto a la de Nonell y Regoyos –«tienen mucho talento y un gusto exquisito»–, compañía acertada para quien venía de formarse en el ambiente de La Libre Esthétique belga²⁵. Inmediatamente dejó Madrid y se instaló en Segovia en busca tanto del magisterio de Zuloaga como de sus asuntos de inspiración. Según publicó el crítico Vegué y Goldoni, las obras allí realizadas mostraban «el alma segoviana con toda su cruel hosquedad, con todo su negro ascetismo, con toda su sordidez misérrima»²⁶.

El ambiente madrileño en el que se integró Zárraga fue el del café de Levante, con Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Gutiérrez Solana y, por supuesto, Valle-Inclán. José Nogales lo describía en *El Liberal* en agosto de 1907: «En el rincón-reducto se agitan *los modernistas*... ¡Veréis qué modernismo! Hablan alto, piensan fuerte, no pueden soportar la medianía, la vulgaridad ni la ineptia condecorada»²⁷. Y, en relación a Zárraga, añadía: «ha encontrado la fórmula audaz, sobria y nerviosa de Velázquez y Ribera, y el secreto de la humanidad parda de la meseta castellana. Hará una revolución en Méjico».

Ese mismo grupo había impulsado la exposición del Círculo de Bellas Artes celebrada a comienzos del año, también calificada por la prensa de «modernista», y en la que las dos obras de Zárraga, *Los viejos del asilo* y *El viejo del escapulario*, recibieron gran atención. Especialmente la primera, reproducida en gran tamaño por el diario *El País* –multiplicando el espacio que le concedieron a las de Romero de Torres– y que la prensa relacionó una vez más con los clásicos españoles.

Pese a ocupar un buen lugar en el ambiente artístico madrileño, Zárraga estuvo lejos de asentarse en este. A finales de 1907 regresó a México donde expuso su obra con éxito para, a continuación, volver a España y moverse entre Madrid, Segovia y Toledo, además de por distintas ciudades europeas. Según señala Fausto Ramírez, a principios de 1909 se instaló en Italia y maduró su estilo, dejando atrás «las penumbras de la paleta castiza» y optando por «las atmósferas luminosas» del Mediterráneo²⁸. La evolución contenida en obras como *La bailarina desnuda* (1909) o *La mujer y el pelele* (1909), es desde luego notable, y se puede rastrear en ella tanto el despegue de los modelos zuloaguescos como la influencia italiana, pero si algo evidencian estos trabajos es su identificación con el quietismo propugnado por Vallé-Inclán en *La lámpara maravillosa* (1916). La estancia en otros centros europeos no llegó a despegarle por completo del contexto español –de «mexicano *españolizado*» le calificó un comentario sobre su participación en la Bienal de Venecia en 1910²⁹–, ni de las fórmulas simbolistas que se allí se practicaban; al menos hasta que, hacia 1913, optó por adentrarse en el cubismo.

25 Manuel CARRETERO, «Exposición General de Bellas Artes», *La Ilustración Artística*, Madrid, 25/VI/1906, pág. 412.

26 El artículo de Vegué y Goldoni apareció en la revista *Sagitario* y fue reproducido en: «Los artistas mexicanos en Europa: Ángel Zárraga», *El Mundo Ilustrado*, México, 21/IV/1907. Recogido en: Xavier MOYSSÉN, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, tomo 1, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pág. 266-268, espec., pág. 267.

27 José NOGALES, «Crónica. El café», *El Liberal*, Madrid, 28 de agosto de 1907, pág. 1.

28 F. RAMÍREZ, «Zárraga».

29 Enrique TEDESCHI, «La Exposición de Bellas Artes», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11/V/1910, págs. 1-2.

Según recordaba Diego Rivera su autobiografía, llegó a España el 6 de enero de 1907. Viajaba con una carta de presentación firmada por Dr. Alt (el pintor Gerardo Murillo) que le permitió entrar a formarse en el estudio de Eduardo Chicharro. Entre ese año y el siguiente, continuaba Rivera, pintó en España las obras «más insípidas y triviales» de su carrera, cuando «las cualidades inherentes a mis primeros trabajos en México fueron gradualmente estranguladas por la vulgar habilidad española para pintar»³⁰. Así lo entendía hacia el final de su vida, cuando, olvidando el interés que había sentido por la pintura española del momento y su identificación con los intereses plásticos que la guiaban.

El estudio de Eduardo Chicharro fue en aquellos años un fructífero espacio formativo sobre el que apenas se ha prestado atención hasta el momento. Además de Rivera, por allí pasaron, entre otros, María Blanchard, Julián de Tellaeché, Ceferino Palencia o Rafael Aguado. Además del magisterio que pudo ejercer sobre ellos, muy poderoso en casos como el de Rivera, destaca el hecho de que Chicharro concibiera su estudio como una plataforma en la que dar visibilidad a sus pupilos, para lo que organizaba exposiciones anuales que despertaron cierta atención por parte de la prensa. En la celebrada en noviembre de 1907, Rivera fue la principal atracción. Prácticamente todos los cronistas destacaron su obra *Descanso de los remos*, inspirada probablemente en la localidad vasca de Lequeito. Francisco Alcántara, desde *El Imparcial*, encontró en ella un «poderoso aliento que recuerda las grandes épocas de la pintura» y en el autor «condiciones de gran artista»³¹. Apenas ningún comentario merecieron el resto de los presentes.

En esa misma exposición, o en la celebrada el año siguiente, tuvo lugar una conocida anécdota según la cual Sorolla, maestro de Chicharro, al ver la obra de Rivera le indicó que tenía, en cada uno de sus dedos, la posibilidad de hacer dinero. Aunque Rivera prefirió recordar aquella situación como un estímulo para apartarse de un ambiente tan dañino y partir hacia París, Ceferino Palencia, presente en aquella ocasión, subrayó la admiración que el joven pintor profesaba por la obra del valenciano³².

Chicharro suscitó entre sus alumnos la necesidad del viaje para conocer y trabajar sobre los tipos y paisajes españoles. Su lugar predilecto era Ávila, a donde le acompañó Rivera, pero su periplo no acabó aquí y, comprometido con las ideas de su maestro, viajó también a Toledo y Segovia, Extremadura, Andalucía, Cataluña, Aragón y Vasconia.

En 1908, Rivera participó en la *Exposición Hispano-Francesa* de Zaragoza donde, según recordó para la biografía escrita por Lolo de la Torriente, obtuvo una primera medalla con una tela ambientada en Lequeito, situada «en el espacio intermedio entre la verdadera pintura y el academicismo adocenado»³³. Nada sabemos de esa medalla –de hecho el principal galardón lo obtuvo Chicharro–, ni de una supuesta promoción a la Orden de Caballero de Carlos III; en realidad una exageración para llamar la atención sobre la necesidad que tenía de salir de un ambiente tan académico. Una de las crónicas de la ex-

30 Gladys MARCH, *My Art, My Life. An Autobiography by Diego Rivera with Gladys March*, New York: The Citadel, 1960. Recogido en: Diego RIVERA, *Palabras ilustres, 1886-1957*, tomo 1, México D.F.: RM, 2007, pág. 212.

31 FRANCISCO ALCÁNTARA, «Notas de arte», *El Imparcial*, Madrid, 12/XI/1907, pág. 1

32 Ceferino PALENCIA, «Las horas de España de Diego Rivera», *Novedades*, México D.F.: 3/10/1948.

33 LOLÓ DE LA TORRIENTE, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México D. F.: Renacimiento, 1959. Recogido en: *Palabras*, pág. 228.

posición aludió a la obra de Rivera por «la curiosidad del modelo», «una de esas mujeres semi-veladas» características del Pirineo³⁴. Hoy en paradero desconocido.

Rivera se encontraba plenamente inmerso en el ambiente artístico español del momento, preocupado por la representación de los tipos y paisajes de las diferentes provincias españolas. Obras como *La noche de Avila* (1907) o *La mañana de Ávila* (1908) son deudoras de Chicharro, mientras que el *Retrato de Joaquín Ventura* (1907), está más cerca de la pintura de Miguel Viladrich, con quien compartió estudio en Madrid. Como este, y como Zárrega, también participó de la tertulia del café de Levante y, por lo tanto, de las ideas que desde allí emanaban. Aunque a partir de sus constantes viajes por Europa pronto incorporó novedades plásticas inéditas en el contexto español, antes siguió mostrando la huella de Chicharro en sus visiones de mujeres bretonas o en la *Casa sobre el puente* (1909), pintada en Brujas. E incluso más adelante, hacia 1912-1913, al tiempo que ensayaba diferentes vistas y paisajes de Toledo con un lenguaje precubista de raíz *cezanniana*, pintaba también *Unos viejos a las afueras de Toledo* (1912) o *El cántaro* (1912), en las que mantenía la huella del simbolismo, Zuloaga y, por supuesto, El Greco.

Roberto Montenegro fue becado en 1906 por Justo Sierra para estudiar en Europa. Aunque Ceferino Palencia lo incluyó en el círculo de españoles frecuentado por Zárrega y Rivera, su contacto con España debió de ser en esa primera década del siglo menos estrecho que el de sus compatriotas. El episodio más relevante tuvo lugar a principios de 1909, cuando antes de regresar a México, de pasó por España, realizó una exposición de sus dibujos en el salón Vilches de Madrid. La crítica señaló su carácter simbolista y decorativo. Así, Rafael Domenech, desde *El Liberal*, apuntó acertadamente la influencia de Aubrey Beardsley y Jessie M. King, sin negar con ello su carácter personal³⁵. Mientras que José Francés, además de citar autores alemanes como Max Klinger y subrayar la calidad de los dibujos, dejó claro la extrañeza que los tipos representados podían suscitar a los ojos españoles «hechos a la sobria firmeza española, a las mujeres macizas y algo toscas»³⁶. Partían de una estética, frente a lo que había sucedido en el caso de Zárrega o Rivera, mucho más ajena al contexto español.

Curiosamente, quien había escapado a la obsesión por representar los tipos y paisajes españoles, se dejaría atrapar por ellos algunos años después. De nuevo en Europa, y con el estallido de la I Guerra Mundial³⁷, Montenegro dejó París por Mallorca, donde tantos extranjeros se refugiaron en aquellos años, formando parte del círculo de Anglada Camarasa. En ese ambiente, además de continuar con su trabajo como ilustrador y de realizar obras como *Pescador de Mallorca* (1915) o *Joven mallorquina* (1919), cercana, incluso com-

34 José GARCÍA MERCADAL, «La sección de arte moderno: impresiones de un visitante», *Revista Aragonesa*, Zaragoza: julio-diciembre de 1908, págs. 93-98, espec., pág. 97.

35 Rafael DOMENECH, «La vida artística», *El Liberal*, Madrid: 22/1/1909, p. 2.

36 José FRANCÉS, «Exposición Montenegro», *Nuevo Mundo*, Madrid: 21/1/1909.

37 Por razones de espacio no dedicamos un apartado específico a los pintores llegados a España durante la I Guerra Mundial. Frente a los casos más estudiados, asociados mayoritariamente a la vanguardia, cabría prestar atención a otros autores, mucho menos conocidos, que interpretaron tipos y paisajes españoles y expusieron en diferentes ciudades recibiendo no poca atención. Entre otros: Boris Anisfeld, Paul Sollmann, Wilhelm Beintmann, Kurt Leyde, Milada Sidlerova, Kowalski, Wyndhan Tryon, Guido Caprotty, Segismundo Nagy, Carlos Castellanos, Sara Malvar, José Backhaus o Victoria Malinowska.

positivamente, a los planteamientos de Viladrich, recibió en 1917 el encargo de llevar a cabo su primera decoración mural para uno de los salones del Círculo Mallorquín. Conocidos como *Alegoría de las Baleares* el título da cuenta de la inmersión de Montenegro en la estética regionalista en boga en la España del momento. Tipos tradicionales y paisajes simplificados en los que es evidente el gusto por la línea sinuosa propio del autor. Los referentes eran, por tanto, locales, aunque, salvo por la tendencia a la monocromía, nada encontramos del ampuloso barroquismo de José María Sert que se ha apuntado como posible referente. Tampoco se observa, y eso sorprende más, la opulencia decorativa de Anglada. Pero lo cierto es que nada gustó, como recoge Rodríguez Viñuales, tanta influencia europea y española –del «arcaísmo funesto de Ignacio Zuloaga», habló Siquieros–, tras su regreso a México³⁸. Allí, como venía sucediendo en España, el arte se había convertido en una cuestión de identidad nacional.

THE SPANISH CRAZE: PINTORES NORTEAMERICANOS EN ESPAÑA

The Spanish Craze es la fórmula empleada por Richard L. Kagan para referirse a la importante moda de *lo español* que se vivió en los EEUU entre comienzos de la década de 1890 y los primeros años 30³⁹. Un interés que abarcaba el arte, la música, la lengua, la literatura o la arquitectura, que llegó a sortear la propaganda política negativa que acompañó al conflicto bélico entre ambos países y que se vio reforzado tras este.

Como en otros países, el proceso había comenzado bastante antes, en el Romanticismo, con figuras clave como Washington Irving. Su lectura fue clave en la imagen que se fraguaron hacia el final de siglo hispanófilos como Archer M. Huntington, luego fundador de The Hispanic Society of America, que no visitó el país hasta haber estudiado el idioma y la cultura y que afirmó poco antes de emprender su viaje: «Yo quiero conocer España como es, y dejarla reflejada en un museo»⁴⁰.

En el caso de los pintores, el mito de *lo español* se vio reforzado, una vez más, con el descubrimiento de la escuela española, lo que convirtió el país en una estación obligada dentro del viaje europeo de los artistas desde finales de la década de 1870⁴¹.

Así, conocieron España, y las salas del Museo del Prado, autores norteamericanos como Thomas Eakins, Mary Cassat, John Singer Sargent o William Merrit Chase. Si las obras de inspiración española de Sargent fueron las más exitosas, cabe destacar el magisterio de Merrit Chase, quien recomendó y acompañó a sus alumnos en el viaje, para que descubrieran a Velázquez, El Greco o Goya.

38 Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, «Roberto Montenegro y los artistas americanos de Mallorca (1914-1919)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 82 (2003), págs. 93-121, espec. pág. 109.

39 Richard L. KAGAN, «The Spanish Craze: The Discovery of Spanish Art and Culture in the United States», en *When Spain Fascinated America*, Madrid: Fundación Zuloaga, 2010, págs. 25-45.

40 Mithell A. CODDING, «Archer Milton Huntington, paladín de España en América», en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid: Museo Thyssen, 1999, pág. 103.

41 M. Elizabeth BOONE, «Choosing Zuloaga: American Painters, Spanish Teachers, and Gender Conflict in the Early Twentieth Century», en *When Spain*, pág. 189-214, espec., pág. 193.

Un último factor que contribuyó a incrementar el número de pintores norteamericanos que visitaron España tuvo que ver con el éxito cosechado en EEUU por Sorolla y Zuloaga. Fue a partir de ese momento cuando, como ha apuntado Elizabeth Boone, el viaje a España incluyó también un periodo de formación junto a autores locales. Priscilla Muller enumeró a algunos de los que trabajaron junto a Sorolla: William Starkweather, Jane Peterson, William Crofts Watson, Gordon Stevenson, Ethel Coe y Arthur Glover Rider; a los que Boone añadió a Dorothy Rice⁴².

Después del gran éxito de su exposición de 1909 en The Hispanic Society, Sorolla le contaba a Huntington que había recibido la visita «de un buen grupo de pintores americanos», los cuales «están entusiasmados de Valencia, y pintando»⁴³. Poco después, insistía en otra carta en que había recibido a tantos «pintores, aficionados y ricos homens» americanos, que por momentos se creía allí⁴⁴.

El caso de la citada Rice es especialmente significativo, puesto que llegó a Sorolla por recomendación de Huntington, pero su interés, desde el primer momento, era aprender junto a Zuloaga. Rice, que recordó esta etapa en su autobiografía, pudo conocer a Zuloaga en 1911 y pronto se trasladó a Segovia para pintar con él⁴⁵. Gracias a ella, Waldo Peirce, que después sería su marido, descubrió en 1913 Segovia y sus estímulos, y el año siguiente, se les unió otro pintor, Leopold Seyffert. Se completaba así un nutrido grupo de pintores estadounidenses en torno a Zuloaga. Peirce y Seyffert mostraron sus obras de inspiración española en la muestra de invierno organizada por la National Academy of Design de Nueva York. La crítica apuntó a las excesivas deudas que mostraba Seyffert con Zuloaga, frente a las de Peirce que delataban su condición de americano y de este modo añadían un punto de vista personal a los asuntos españoles⁴⁶.

Si la pintura de Sorolla fue un referente para Merrit Chase o Singer Sargent, la siguiente generación, como ha apuntado Boone, se sintió más atraída por Zuloaga⁴⁷. Al menos los miembros de la llamada Aschan School de la que formaron parte Robert Henri, George Luks, John Sloan o George Bellows, conocidos por sus descarnadas visiones de la ciudad de Nueva York⁴⁸. De todos ellos fue Henri quien mantuvo una más estrecha relación con España, tal y como se ha analizado recientemente⁴⁹. Visitó el país en diferentes ocasiones a partir de 1900, destacando el viaje que organizó en 1906 para sus alumnos. *La Correspondencia de España* se hizo eco de este, cuyos resultados pudieron verse en Madrid durante tres días. El diario, que llamó la atención sobre la mayoría de estudiantes femeninas, apuntaba también algunos de los temas tratados: una gitana, un torero, una modista madrileña...

42 Priscilla E. MULLER, «Sorolla y América», en Edmund Peel, coord., *Joaquín Sorolla y Bastida*, Barcelona: Polígrafa, 1990, págs. 55-73, espec. págs. 60-61; y E. Boone, «Choosing», pág. 194.

43 Carta de Sorolla a Huntington fechada el 2/VIII/ 1909. Recogida en: E. PEEL, Joaquín, pág. 381.

44 Carta de Sorolla a Huntington fechada el 10/XI/1909. Recogida en E. PEEL, Joaquín, pág. 382.

45 M. E. BOONE, «Choosing», págs. 194 y ss.

46 *Ibidem*, págs. 205-206.

47 *Ibidem*, pág. 192.

48 A este respecto: *American Impressionism and Realism: The Painting of Modern Life, 1885-1915*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

49 *Spanish Sojourns: Robert Henri and the Spirit of Spain*, Savannah: GA: Telfair Books, 2013.

Los cuadros de asunto español pintados por Robert Henri a lo largo de los años, como *María y Consuelo* (1906), *The Green Fan (Girl on Toledo, Spain)* (1912) o *Blind Spanish Singer* (1912), evidencian hasta qué punto eran coincidentes los planteamientos del realismo norteamericano y los de la pintura regionalista española, puesto que no solo partían de los mismos modelos –Velázquez, Goya...–, sino que también podían tratar los mismos asuntos.

Ya a finales de la década siguiente cabe citar la presencia en España de un último pintor norteamericano, Jerry Bywaters, que permite establecer un enlace entre el ámbito español y un nuevo lenguaje: el del regionalismo americano. Bywaters viajó a Europa junto a Ralph Rountree en 1927, estuvieron primero en Francia para, después, azuzados por la lectura de un nuevo referente literario, Ernest Hemingway, pasar a España, donde pintaron en Burgos y Segovia⁵⁰. Fue un viaje clave para Bywaters, que conoció España antes de completar su formación en Old Lyme (Conneticat) o Nueva York (junto a John Sloan). Bywaters era originario de Texas, un Estado con importantes vínculos históricos con España, y allí sería uno de los miembros más destacados de *The Dallas Nine*. Representantes del regionalismo texano, se mostraron mucho más abiertos que figuras como Thomas Hart Benton a la influencia de los lenguajes europeos. En la obra de Bywaters, por ejemplo, es evidente la influencia de la Nueva Objetividad alemana, el muralismo mexicano, e incluso ciertos matices de raigambre surrealista. Aunque su conocimiento de España fue temprano y breve, según Francine Carraro, fue allí donde «he began to grasp the romantic qualities of a specific region and the relish realism and naturalism painting»⁵¹. Es decir, algunos de los principios que marcarían su obra posterior. Y todo, gracias a un viaje.

50 Francine CARRARO, *Jerry Bywaters: A Life in Art*, Austin: University of Texas Press, 1994, pág. 15.

51 *Ibidem*, pág. 25.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA. LA IMAGEN COMO RECURSO IDENTITARIO

JUAN M. MONTERROSO-MONTERO
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El punto de partida de esta comunicación es la revista bonaerense *El Almanaque Gallego*, cuya publicación cubre el primer cuarto del siglo xx. Dicha revista, dirigida a la población emigrante de origen gallego que, desde el último cuarto del siglo xix, se había trasladado a Argentina en busca de un mejor futuro, plantea un uso de la imagen como instrumento para la creación de una conciencia y una identidad regional dentro de esta comunidad. Para ello no sólo se servirán de imágenes fotográficas de alto interés patrimonial, sino que también se utilizarán referencias a creaciones artísticas, bien a través de sus autores, bien a través de las propias obras, como sinónimo de progreso.

PALABRAS CLAVE

Memoria, patrimonio, identidad, fotografía, creación.

ABSTRACT

The beginning of this paper is the Buenos Aires magazine *El Almanaque Gallego*, whose publication covers the first quarter of the 20th century. The magazine, aimed at the immigrant population of Galician origin which, since the last quarter of the 19th century, moved to Argentina in search of a better future, posed by an image as a tool for the creation of an awareness and a sense of regional identity within this community. This will not only serve photographic images of heritage interest, but it also references to artistic creations, either through its authors, will be used through the own works, as a synonym for progress.

KEYWORDS

Memory, heritage, identity, photography.

INTRODUCCIÓN

Los conceptos de memoria e identidad están íntimamente ligados a disciplinas científicas como la historia o la historia del arte¹. De hecho éstas no dejan de ser la construcción de un relato con vocación universal y objetiva, aunque ni una ni la otra lleguen a materializarlo de un modo enteramente satisfactorio dentro del relato construido por el historiador². Esta valoración positiva del relato histórico por encima del dato objetivo, resistente a toda interpretación, permite vislumbrar un factor común a estos tres conceptos -memoria, identidad e historia-: el sujeto o la comunidad que actúa como agente activo en su construcción³.

Dicho de otro modo, tanto la memoria como la identidad o la historia, precisan de un intérprete que, a un tiempo, puede actuar como emisor y receptor; como parte del proceso generador de valores de memoria o identitarios y como pieza fundamental de la relectura de los mismos.

Si aceptamos que la identidad de una comunidad viene determinada por el proceso de reconocimiento de esos valores comunes que, desde un pasado más o menos remoto, son asociados como parte del proceso histórico-temporal del grupo, parece razonable pensar que la memoria, ya la expliquemos como memoria colectiva⁴, ya la entendamos como memoria compartida, precisa de una serie compleja de instrumentos a través de la que poder referenciarlos: costumbres, hábitos, tradiciones orales, textos escritos o imágenes⁵.

Desde este punto de vista la propuesta metodológica que se plantea en este trabajo busca llamar la atención sobre el valor instrumental que la fotografía de prensa posee a la hora de poder fijar en esa memoria compartida de un colectivo, como la comunidad de emigrantes gallega en Argentina, los valores de un hogar y una patria distantes⁶.

No se trata de una propuesta novedosa, puesto que a la imagen impresa se le ha reconocido desde hace mucho tiempo un valor testimonial como documento visual que servía para ilustrar, ratificar o afirmar aquello que las palabras recogidas en los documentos históricos materializaban como hechos y datos⁷. Sin embargo, ese reconocimiento testimonial, que con el paso del tiempo se ha ido ampliando a una aceptación de su valor documental, todavía no se ha consolidado como un factor programático semejante al que podrían tener los editoriales o los artículos de esos mismos periódicos y revistas donde se encuadran. Las citas textuales extraídas de la prensa son una constante dentro de los estudios históricos,

-
- 1 J.F. COLMEIRO, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005, págs. 14-27.
 - 2 J.C. BERMEJO BARRERA, P.A., PIEDRAS MONROY, *Genealogía de la Historia. Ensayos de Historia Teórica III*, Madrid: Ediciones Akal, 1999, pág. 12.
 - 3 P. VILAR, *Memoria, Historia e Historiadores*, Granada: Universidad de Granada, 2004, págs. 83-96.
 - 4 M. BLOCH, *Historia e historiadores*, Madrid: Ediciones Akal, 1995, págs. 223-232.
 - 5 N.A. BRAUNSTEIN, *La memoria, la inventora*, México: Siglo XXI, 2008, págs. 68-78.
 - 6 Y. AZNAR, D. WECHSLER, *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Barcelona: Paidós, 2005.
 - 7 G. FREUND, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995, págs. 95-98.

a través de ellas se puede articular el pensamiento o el ideario de cualquier colectivo⁸. Es mucho menos frecuente descubrir como las imágenes, sobre todo si en apariencia no tienen otra pretensión más que la ilustración del texto o, lo que resultaría más frustrante, de la publicación en su conjunto, también pueden establecer vínculos programáticos por sí mismas con esos valores identitarios y de memoria. Se convierten, de este modo, en un nuevo y eficaz vehículo para las mismas ideas que recogen las palabras⁹.

En el caso que a nosotros nos ocupará, del que daremos una explicación más amplia en los próximos apartados de este estudio, se pone en evidencia que las ideas recogidas en las páginas del *Almanaque Gallego*, en alguno de los editoriales y poemas de su director Manuel Castro López, tiene su correlato en las imágenes que durante tres décadas ilustran esas mismas páginas.

Fechaado en el 30 de septiembre de 1900, en el volumen IV de esta publicación, se puede leer un poema de Castro López que explica perfectamente ese sentimiento de apego a la madre patria, a la tierra, que hoy identificamos como parte esencial de la Galicia emigrante:

¡Un malhadado augurio / fue aquel infantil sueño, / del ingente castigo / de la ambición que él envolvía pérfido! / Otras tierras conozco, / y las que no, presento: / mas, de tí separado, / sólo ocupa mi mente tu recuerdo, / sólo por tí suspiro, / ¡sólo por tí me muero!¹⁰

Ahora bien, estos versos no deben engañarnos ya que, si la «morriña» y la melancolía son parte consustancial de nuestra identidad desde el romanticismo decimonónico, también fueron, en las mismas páginas del anuario, argumento para aspirar a que nuestra «patria chica» saliera de su letargo para ocupar un lugar digno, semejante al que ocupaba en los corazones de aquellos que se encontraban desplazados, lejos de ella:

La patria no hace á los hombres, pero sí los hombre á la patria. Olvidemos un tiempo, los gallegos que escribimos, las rías, los pinares, los prados, los montes de nuestra tierra. Dejemos que otros canten sus primores, y dediquemos tan sólo nuestra ciencia y nuestro ingenio, á contarnos, con impertinencia si es preciso, los defectos que tenemos, para que de la impertinencia nazca la preocupación, de la preocupación el estudio, y del estudio la perfección que eleva y dignifica á los pueblos. Menos “morriña”, menos palique de gaita y más atención a los campos, á las fábricas, y á los talleres.

Sueño con una liga en las cuatro provincias de mi tierra que, con perseverancia, durante un siglo, ó dos, ó tres, tienda á herir de muerte la letra jota. Esa letra es nuestra enemiga.

El día que los gallegos no supieran pronunciar la jota, lucirían su natural ingenio sin grotescos aditamentos.

La jota (baile) es la alegría de mi patria grande: la jota (letra) es la desgracia de mi patria chica¹¹.

8 C. DE PALACIO, *La prensa como fuente para la historia*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006, págs. 76-78.

9 G. FREUND, *La fotografía*, págs. 191-199.

10 M. CASTRO LÓPEZ, «Carta abierta», en *Almanaque Gallego para el año 1899. Año II. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, pág. 365.

11 L. BASA, «Divagando», *Almanaque Gallego para el año 1902. Año V. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, pág. 562.

Estos dos textos, representativos igual que otros muchos del pensamiento galleguista, con un regionalismo tamizado y tolerante, expresan los límites en los que la fotografía debería ilustrar las páginas del *Almanaque Gallego*: amor a la tierra, a su paisaje, fe en el progreso y orgullo de su historia. Esos podrían ser los tres ejes que nos ocuparán a partir de ahora.

MANUEL CASTRO LÓPEZ Y EL ALMANAQUE GALLEGO

No es ahora el momento de hacer una semblanza de Manuel Castro López editor del *Almanaque Gallego* entre 1898 y 1927, cuestión en la que otros autores han profundizado a pesar de la dificultad para poder establecer un perfil biográfico amplio y detallado de este intelectual y emigrante, nacido en Lugo en 1860, que en abril de 1892 decide embarcar para América¹².

Para nuestros intereses baste con señalar que Manuel Castro López tenía profundas convicciones republicanas y anticlericales, tal como demuestra su labor periodística en *La República* de Madrid, *El Resumen*, también de la capital; o en medios como *El Motín*, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, *Boletín Federal*, *El Telegrama*, o *Galicia*, todos ellos radicados en A Coruña. Evidentemente su carácter anticlerical obedece a esa vocación republicana pero, en igual medida, a su condición de «orador» y Venerable Maestro de la logia masónica lucense Moreto, en cuya fundación participó y donde se le conocía como «Castelo». Sin renunciar a sus convicciones, su llegada a América le permitió revisar su ideología y desarrollar un pensamiento pragmático en el que, sin abandonar un regionalismo militante, lo transformó -en palabras de Barreiro Fernández- en un «Castelo imaxinario colectivo capaz de xerar nos galegos valores e sentimentos de pertenza, de autoafirmación, capaz de superar os complexos de inferioridade, de autoestima»¹³. Este aspecto pone de manifiesto cual es la última intención de Castro López con la publicación de su anuario, tal como queda recogido en la presentación del mismo en 1898:

Emprendemos la publicación de este Almanaque, el primero gallego en América, con un fin noble y determinante del progreso: el de ampliar la obra a cuya realización viene aspirando *El Eco de Galicia* de dar a conocer en las repúblicas del Plata a la pequeña patria, y en la pequeña patria el saber, el ingenio y la honrosa acción de sus hijos, residentes en estos países. El Almanaque aventajará a la revista el ser de un tanto más fácil conservación, siempre alcanza mayor vida que el periódico, el folleto o el libro. Y una y otra, salvando la inmensidad del océano, llevarán a la madre de las madres, a la Patria, la expresión de nuestros anhelos¹⁴.

Esta declaración programática permite varias lecturas que se deben conocer para tener una visión completa del alcance del mismo:

12 J.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, «Manuel Castro López, un intelectual e un emigrante da utopía», en *Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, págs. 11-34.

13 J.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, «Manuel Castro López», pág. 31.

14 M. CASTRO LÓPEZ, «Carta aberta», pág. 41.

En primer lugar, la referencia a *El Eco de Galicia*, que de un modo directo se toma como modelo y acicate del entusiasmo galleguista de Castro López, obedece a que éste se había hecho cargo del mismo por delegación de José María Cao Luaces. En su primer número, fechado el 7 de febrero de 1892, su fundador declara:

Del amor puro y sacrosanto de la Patria ha surgido el pensamiento de fundar este semanario. *El Eco de Galicia* tan modesto en su factura de hoja impresa como grande en sus aspiraciones y noble en el deseo de los bienes que persigue [...] Galicia [...] he aquí la palabra que brota de nuestros labios resumiendo los ideales más puros y deliciosos del alma. Galicia es nuestro lema y teniendo por divisa el sacrosanto nombre fuente de todas nuestras energías. ¡Vive Dios que no trepidamos en desplegar la bandera! [...] No debemos renegar jamás del nombre glorioso que simboliza el pabellón íbero, pero si estamos dispuesto a sostener que si hubo algún pueblo en la tierra con derecho a ser regionalista, a romper la centralización política y administrativa del Estado, ese pueblo ha sido el gallego [...]. Es tiempo ya de que cesen de una vez para siempre las estúpidas preocupaciones de cierta clase de pueblo que aún no llegó, en su pendantsca ignorancia, a conocer lo que valen los hijos de la antigua Suevia, lo que vale Galicia debido a su propio, a su solo esfuerzo...¹⁵.

En segundo lugar, la referencia a Galicia como pequeña patria es una constante en el anuario; se repetirá en multitud de artículos y proyectará un sentimiento afectivo que permite llegar a hablar de «matria», más que de patria, tal como explica Ambrosio Giz Gómez:

La Patria es también nuestra madre, porque en ella, la que nos llevó en su seno, nos dió á luz; porque, antes que nuestra misma madre, nos besó la brisa de su suelo; porque ese suelo proporcionole la sávia con que nos había de dar vida; porque sin patria no hay madre... [...] Galicia, madre bella y amante, llora la ingratitud de muchos de sus hijos [...] Si algún día pudiera contarme en el número de esos que se hacen dignos de mi Galicia, me consideraría dichoso y recompensado con creces de los dolores que su ausencia me produce¹⁶.

En tercer lugar, bajo esa relación matriarcal de Galicia con sus hijos desplazados a orillas del Plata, desperdigados por la emigración en tierras americanas, existe la profunda convicción de que el camino para construir una «patria grande» a partir de esa «patria chica» -acepciones que tendrán diferentes significados en manos de distintos autores- pasa por la fe en el Progreso, tal como lo explica Francisco Rodríguez del Busto en el anuario:

¡Despierta, virgen! Pon el martillo en el brazo musculoso de tus hijos; abandona la ingénita modestia y la dulce melancolía que te consumen; haz respetar tus derechos y no te intimides ante los fuertes, que los fuertes también tienen miedo; abre tus puertas al comercio universal; horada tus montañas y penetra en tu seno; aplasta el cacicazgo que, cual planta parasitaria, chupa tu sangre; responde con altivez á las imposiciones de los que no tienen derecho á mandarte y menos a consumir tu vida; desata la lengua de tus oradores, levanta una tribuna en cada plaza para que hablen tus economistas y tus demócratas y enseñen á las gentes la vida del siglo y digan á los usureros que encierran el oro en el fondo de sus cofres, cuando hay miseria por falta de trabajo, que es cobardía y es delito de lesa humanidad vivir para sí mismos...¹⁷.

15 J.M^a CAO LUACES, «Editorial», en *El Eco de Galicia*. 7 de febrero. (Cit. por J.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, «Manuel Castro López», pág. 28).

16 A. GIZ GÓMEZ, «Tristezas y anhelos», en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, pág. 119.

17 J. FERNÁNDEZ DEL BUSTO, «Recordando á Galicia», en *Almanaque Gallego para el año 1900. Año III. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008,

Por último, en cuarto lugar, no se puede olvidar ese sentido de dulce melancolía -«morriña»- que impregna las palabras y la mirada de todos estos intelectuales, tal como pone de manifiesto Ángel Anido, como expresión de la ausencia y la distancia:

Allí quedaba la patria; aquel pedazo de tierra que tantos recuerdos evoca y que tantas ansias ocasiona al vernos alejados de ella y más cuando se hizo acreedora al cariño y á la veneración de sus hijos.

Y al hablar de la patria, salta á la mente, como primer pensamiento, el recuerdo de la región. Por más que pretendamos ocultarlo ó disimularlo ésta es la realidad. Reconocemos la conveniencia de declararnos hijos de una patria grande, especialmente cuando nos hallamos entre extraños, pero el corazón nos vende; el primer impulso es la patria pequeña¹⁸.

Este ideario se materializó en una publicación que bajo la apariencia de un formato anárquico, tanto en la organización de las secciones y los artículos como en la ubicación de las imágenes, consiguió cohesionar a toda la comunidad gallega en Argentina, tal como demuestra el creciente número de propaganda y publicidad que incluía al principio y al final de cada número. Según Barreiro Fernández son varios los motivos de ese éxito que, en nuestro caso, reduciremos a dos:

1. Mantener un ideario político e ideológico sin llegar a la confrontación gracias a la renuncia al expresar el regionalismo como una formulación política y optar por solución práctica y útil en la que se buscaba la descentralización, al tiempo que se apostaba por Galicia en su cultura, su tradición, en definitiva, su identidad.
2. La pluralidad ideológica que se podía leer en sus páginas como reflejo de las diferentes formas de sentir Galicia, también se pone de manifiesto en la forma en la que se integran dibujos, grabados y fotografías en sus páginas. De nuevo de forma anárquica, sin un aparente sentido programático pero, a su vez, con una claridad conceptual y práctica semejante a su línea editorial¹⁹.

En el número dos del *Almanaque* se puede leer la correspondencia cruzada entre Gonzalo Segovia y Castro López, para entender perfectamente ese carácter dúctil y pragmático del anuario:

Vea V. cómo nos entendemos; amemos la región con toda nuestra alma, procuremos su engrandecimiento, no la hagamos perder un átomo de su esplendor; dediquémosle nuestra constancia y coloquémosla sobre pedestal muy alto; pero todo lo que elevar pueda á la región, sea para majestad de la patria. Venga la patria pequeña, como usted dice, á robustecer la patria grande (Buenos Aires 8 de diciembre de 1897, G. Segovia)²⁰.

Es verdad que V. se llama unitario; pero esto no importa. El regionalismo, lo afirman sus apóstoles, no tiende á la desmembración de la Patria; [...] El regionalismo da á las naciones el vigor,

pág. 277.

18 A. ANIDO, «La Despedida», en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, pág. 53.*

19 J.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, «Manuel Castro López», pág. 31.

20 G. SEGOVIA, «Carta abierta», en *Almanaque Gallego para el año 1899. Año II. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008, pág. 143.*

la robustez, la vida de que carecen las que están corroídas por la aniquiladora centralización que de Francia han llevado á España, deslumbrados por la *novedad*, españoles olvidados de las saludables tradiciones y de la inapreciable historia de su patria. El regionalismo, como V. me enseña, es lo que otro de mis ilustres amigos ha definido: *la variedad en la unidad, y en el todo la armonía*". (9 de diciembre de 1897. M. Castro López)²¹.

En el almanaque para el año 1904, el número 7, se puede ver un óleo del pintor Vicente Díaz González ilustrativo de este planteamiento donde «patria grande» y «patria chica» se comienzan a identificar dentro de un todo armónico. En la imagen, titulada *América, España, Galicia* [Fig. 1], González Díaz planea un cuadro alegórico con la representación de tres matronas que, identificadas a través de diferentes atributos perfectamente reconocibles, se asocian con cada el continente, el país y la región. Si América mantiene todavía connotaciones propias de la iconografía de C. Ripa, en el caso de España, sólo sus sandalias, la espada que luce a la cintura y la corona de laurel, junto con la túnica talar de corte clasicista nos permiten reconocerla como tal. Su posición central y los brazos tendidos hacia las cinturas de sus dos acompañantes se traducen en ese nexo de unión que existía entre Galicia y América. Evidentemente hay un reconocimiento de la españolidad como matriz de la civilización sudamericana que, por estas fechas, estaba perfectamente asumido²². Ahora bien, lo más interesante para nosotros es la alegoría de Galicia que, además por el traje tradicional gallego se le reconoce por una rueda dentada, símbolo que sólo puede interpretarse en clave de progreso y empeño industrial.



Fig. 1. Vicente González Díaz. *América, España y Galicia*. (*Almanaque Gallego para el año 1905. Año VII. Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 841).

PAISAJE, PROGRESO E HISTORIA DEL ARTE

Con todas las premisas expuestas se puede plantear un uso tipológico de la imagen fotográfica durante las tres décadas en las que se publicó el *Almanaque Gallego*. Dado que no existe una pauta editorial ni criterios de diseño asociados a los contenidos recogidos por escrito, sólo resta atender al género y contenido de la imagen para intentar explicar y justificar la lógica de su utilización. Únicamente en casos puntuales se puede rastrear una relación clara entre el texto y la imagen. Por ese motivo creemos que éstas se deben interpretar desde los siguientes parámetros:

21 M. CASTRO LÓPEZ, «Carta abierta», pág. 145.

22 J.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, «Manuel Castro López», pág. 31.

En primer lugar, como mero paisaje ilustrativo de la Galicia que cualquier emigrante podría recordar.

Esta sencilla clasificación, en apariencia obvia y evidente, encierra una mayor complejidad cuando detallamos y sistematizamos las imágenes que nos ofrece el *Almanaque Gallego*. « »

En el primer caso la utilización de la palabra «paisaje» nos traiciona. Si entendemos éste en términos de género artístico podríamos descubrir multitud de ejemplos en las páginas del anuario pero no son estos los casos que ahora nos interesan. Por otra parte sería fácil caer en otra visión simplificadora al entender paisaje en términos básicos de geografía física: ríos, valles, montes, etc. En el momento en que la pregunta la formulamos desde la perspectiva de una comunidad emigrante, contagiada por la «saudade» o «morriña» cambia radicalmente el valor de la imagen fotográfica²³. Ese paisaje gallego al que nos referimos es un paisaje femenino, tal como lo describió Unamuno, poco dado a lo sentimental²⁴; se trata de un paisaje con una poderosa carga poética que se asienta en la lírica del siglo XIX, siendo su mejor ejemplo Rosalía de Castro, y un referente obligado Eduardo Pondal y su obra *O queixume dos pinos* de 1886. Ambos aspectos nutren el imaginario del paisaje gallego que, tal como señala Otero Pedrayo, se caracteriza por ser un paisaje «prolijamente humanizado»²⁵. En él la orografía es tan relevante como la historia y la vegetación es consustancial al poblamiento. Esto explica que una de las cuestiones básicas para comprender la estructura del poblamiento gallego, tanto en lo rural como en lo incipientemente urbano, sea reconocer que sus elementos fundamentales son la aldea como célula inicial de poblamiento –lugares, casales, barrios–, la parroquia, la villa y, por supuesto, la tendencia a la dispersión y nuclearización. Desde esta perspectiva hablar de fotografías de paisaje es hablar de formas de habitación, de la transformación del medio, de la integración de la naturaleza y el individuo²⁶.

Por ese motivo un gran número de imágenes son vistas de ciudades, villas y aldeas, en las que el núcleo urbano se integra dentro del paisaje, ya sea de montaña, una ría, la orilla de un río o un valle.

Estas imágenes tienen el poder evocador del recuerdo, son activadores de la memoria de los lectores del anuario que, en primera instancia, pueden contemplar su «patria grande» –en este caso Galicia– y su «patria chica», aquellos lugares de donde procedían.

Estas fotografías, a modo de vistas, nos permiten reconocer la organización urbana de cada una de esas aldeas, villas y pueblos, pero también nos dan una valiosa información sobre su adaptación al medio.

El mejor modo de explicar el valor de estas imágenes lo descubrimos en las palabras escritas por Giz Gómez en el volumen I de 1898:

Me reprochas que venga á estos lugares y que abandone á los amigos; pero es porque aquí, mirando esas aguas, á las que no veo fin, me parece más llevadera la vida; creo que aún soy niño, que juego en aquellas campiñas llenas de flores, que recorro aquellos valles llenos de misterioso

23 R. LANDEIRA, *La Saudade en el renacimiento de la literatura gallega*, Vigo: Editorial Galaxia, 1970, pág. 55.

24 *Ibidem*, pág. 16

25 R. OTERO PEDRAYO, *Guía de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1954, págs. 134-138.

26 J.C. SÁNCHEZ PARDO, *Territorio y poblamiento en Galicia entre la antigüedad y la plena Edad Media*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, págs. 119-132.

encanto; me parece respirar el salutífero aroma de los pinos, percibir el murmullo del arroyuelo, el gorgo de los pájaros, el bramido de las olas, el canto del campesino que regresa a su hogar con la conciencia tranquila, aunque fatigado el cuerpo²⁷.

La segunda categoría de imágenes son aquellas en que se ponen en evidencia los cambios y transformaciones que tuvieron lugar en Galicia tras la partida de muchos de los residentes en América a finales del siglo XIX. El progreso se convierte en una bandera necesaria para el regionalismo que, si bien hundía sus raíces en las señas de identidad históricas, en la tradición y en las costumbres, también entendía que los cambios políticos sólo se podrían producir si iban asociados a profundos cambios económicos, sociales y culturales. La reforma y transformación de Galicia se concebía como un proceso complejo y múltiple, cuyo recorrido debía discurrir a través de la senda del perfeccionamiento continuo. Desde la perspectiva de las comunidades gallegas argentinas, en especial de las élites intelectuales el regionalismo liberal estaba vinculado con la idea de impulsar Galicia lejos de su «postración histórica» a través del progreso y, en especial, gracias al esfuerzo de las colectividades de emigrantes. El camino para poder llevar a cabo este ideario reformista pasaba por una formación moral, material y cultural del ciudadano gallego emigrado, apoyada en la idea de la superación de las diferencias de clases que lo había forzado a la emigración, dirigida contra el caciquismo y el funcionamiento de las instituciones públicas españolas.²⁸

Desde este punto de vista es fácil comprender que abundan las imágenes que podrían ser síntoma de ese progreso y perfeccionamiento continuo. Por una parte estarían aquellas asociadas con el icono del progreso: el tren. Son numerosas las fotografías de puentes metálicos y viaductos que ilustrarían el imparable avance del progreso. En menor número se pueden ver imágenes de actividades fabriles, siendo mayoritariamente las asociadas con la actividad pesquera. Ahora bien, esas «imágenes síntoma»²⁹ no se comprenderían sin tener presente que esa mejora se consigue a través de la educación, de ahí que algunas fotos hagan referencia a centros de enseñanza y exposiciones locales y provinciales donde arte e industria convivían, o simplemente a espacios urbanos de convivencia como plazas, cantones, paseos o alamedas. El progreso también se asociaba con la transformación urbana y social de la villas y ciudades gallegas³⁰ (Figs. 2, 3, 4).

Por último, el tercer apartado atiende a aquellas imágenes que recogen en sus monumentos parte de su historia y, con ella, aquellos elementos que, desde un punto de vista patrimonial, se podrían reconocer como singulares de cada una de las provincias gallegas.

Es este el capítulo más amplio y, con toda seguridad el que menos explicación precisa. El pensamiento regionalista compuso un conjunto de encendidas referencias a la historia, la tradición y la cultura, como elementos singulares y diferenciadores de Galicia. En este sentido las artes desempeñaban un papel fundamental al concebirse como una constante

27 A. GIZ GÓMEZ, «Tristezas y anhelos», pág. 289.

28 X.M. NÚÑEZ SEIXAS, *Las patrias ausentes: Estudios sobre historia y memoria de las migraciones ibéricas (1830-1960)*, Oviedo: Geneuve Ediciones, 2014, pág. 414.

29 J.M., CATALÀ DOMÉNECH, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Bellatera: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005, págs. 320-326.

30 J.M. MONTEROSO MONTERO, «De Galicia a Cuba. La percepción del arte y arquitectura a través de la prensa cubana (1875-1910)», *Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña*, 26 (2002), Págs. 103-134.



Fig. 2. Instituto Da Guarda. A Coruña. (*Almanaque Gallego para el año 1899. Año II. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 187*).



Fig. 3. Ribadeo. Carguero de las minas de Vilaodrid. (*Almanaque Gallego para el año 1904. Año VII. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 922*).

eterna, expresión de la libertad, independencia e individualidad de un pueblo; también se interpretaban como evidencia de que el distanciamiento de Galicia, decadente y atrasada, frente a otros pueblos culturalmente más avanzados era un proceso que se podía invertir.

En este caso la selección de hitos monumentales es muy variada y, si bien es cierto que aquellas glorias más significativas y reconocibles, vinculadas con los grandes estilos históricos dominantes –románico y barroco– son las más numerosas, la selección gráfica sorprende por la variedad de elementos elegidos. Esta se debe explicar por el creciente interés que el arte adquiere en el siglo XIX como testimonio histórico.

Ahora bien, este sería el aspecto más visible de una selección gráfica mucho más compleja e interesante. Junto a esas imágenes de la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago de Compostela, de las ruinas del Convento de Santo Domingo de Pontevedra, de iglesias parroquiales como las de Ortigueira, restos de las torres del Oeste en Catoira o la muralla romana de Lugo, habría que incluir otras que eran especialmente apreciadas en el discurso regionalista: el homenaje a los personajes históricos que con su conducta y ejemplo habían contribuido a la grandeza de la historia de Galicia; y aquellos artistas contemporáneos que con su obra mostraban otro de los síntomas del progreso de la “patria chica”.

Como ejemplo que podría resumir todos estos esquemas habría que señalar las cuatro imágenes que ilustran el calendario de 1907 [Fig. 5]. En correspondencia con cada una de las provincias creadas en 1833³¹ se presentaba en el anuario una imagen compuesta por aquellas actividades económicas dominantes en ellas –pesca y agricultura en A Coruña, ganadería en Lugo, agricultura en Ourense, y pesca y comercio en Pontevedra–, el mapa provincial, dos monumentos singulares³² y las medallas de un personaje ilustre: Concepción Arenal, Nicomedes Pastor Díaz, el Padre Feijoo y Méndez Núñez.

31 P. GONZÁLEZ MARIÑA, *Las Diputaciones Provinciales en Galicia: del Antiguo Régimen al Constitucionalismo*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 1978, pág. 162-164.

32 En A Coruña se podía ver el puerto y la Torre de Hércules, en Lugo la catedral y el puente viaducto de Changa, en Ourense su puente medieval y en Pontevedra la Basílica de Santa María la Mayor y el puerto de Vigo.



Fig. 4. Puente internacional del Miño.
(*Almanaque Gallego para el año 1907. Año IX. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1453*).



Fig. 5. Calendario de 1907. A Coruña.
(*Almanaque Gallego para el año 1907. Año IX. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1382*).

En este sentido no debe resultar extraño que una parte del repertorio fotográfico del anuario se dedique a referenciar monumentos conmemorativos de reciente construcción como ocurre en el caso de la estatua del almirante Casto Méndez Núñez en Vigo, similar a otra erigida en 1885 en Santiago de Compostela³³ o el tríptico regalado por Manuel Pascual Amor Meilán³⁴ al Centro Gallego de Madrid, donde se podía ver el busto de Concepción Arenal flanqueada por dos relieves asociados con su labor como defensora de la mujer como un ser humano marginado al que se le debe respeto y al que se debe dignificar a través de la educación, y sus reivindicaciones sobre el estado de cárceles, hospicios y manicomios³⁵. Del mismo personaje se recoge la maqueta del proyecto de estatua que se levantaría en Ourense en su honor, ahora calificada como «Sabia y Santa»³⁶. Quizás otra

33 J.M. MONTEROSO MONTERO, «De Galicia a Cuba», pág. 113.

34 A. GÓMEZ, M. QUEIXAS, «Amor Meilán, Manuel Pascual», en *Diccionario biográfico de Galicia*, 1, Vigo, Ir Indo Ediciones, 2010-2011, pág. 53.

35 M^a. del S. SALVADOR PRIETO, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos* (1875-1936), Madrid: Alpuerto, 1990, pág. 479.

36 M. GALLEGU ESPERANZA, *Evocaciones en piedra y bronce: escultura pública en Ourense (1887-1992)*, Ourense: Servicio de Publicaciones da Deputación, 1993, págs. 89-95; M. E. CORTÉS LÓPEZ, «Ut sculptura, poesis. Imagen y homenaje a las ilustres escritoras gallegas en la escultura pública», en M. García-Fernández, M., S. Cernadas Martínez, Au. Ballesteros Fernández, eds., *As mulleres na historia de Galicia*, 2, Santiago de Compostela: Andavira Edicións, 2012, pág. 5.



Fig. 6. Mausoleo de Rosalía de Castro. Santo Domingo de Bonaval. Santiago de Compostela. Obra de Jesús Landeira. 1891. (*Almanaque Gallego para el año 1903. Año VI. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 681*).



Fig. 7. Alfonso R. Castelao. Auto-caricatura. (*Almanaque Gallego para el año 1909. Año XII. Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 2167*).

imagen interesante sea el Mausoleo que en 1891 erige Jesús Landeira en honor de Rosalía Castro de Murguía en Santo Domingo de Bonaval³⁷ [Fig. 6]. Como podemos comprobar la historia y aquellos personajes que han contribuido a su construcción son una de las claves para entender el regionalismo y, por extensión, el orgullo de ser gallego en un territorio austral, como era el caso de los emigrantes afincados a orillas del río de la Plata³⁸.

Algo parecido se puede decir de los creadores artísticos, nombres como el ya mencionado Vicente González Díaz, Modesto Brocos, Castelao [Fig. 7], Isidoro Brocos, Dionisio Fierros, Serafín Avendaño o, en los últimos años Seijo Rubio, aparecerán junto a sus obras ejemplificando esa imagen de las artes como síntoma de progreso. En el fondo entre las

37 Murguía escribirá sobre Landeira: «tallista de buena mano, á quien esperan los triunfos que desde luego le auguramos», M. MURGUÍA, *Galicia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo, 1888, pág. 482.

38 J.M. GONZÁLEZ REBOREDO, «Etnicidad y nacionalismo. El caso de Galicia», en Ch. Stallaert, dir., '*Hechos diferenciales*' y *conveniencias interétnicas en España*, Amsterdam: Atlanta, 1999, pág. 61.

élites intelectuales del regionalismo circulaba la idea de que la regeneración de Galicia pasaba por la intervención directa de los artistas, en la medida en que se vinculaba con la capacidad de expresar y materializar sus ideas. También era una prueba de la superación de la tan criticada falta de apoyo público y privado a los artistas gallegos³⁹.

El valor de estas fotografías no sólo se puede poner en relación con el carácter ilustrativo de la creación de unos artistas concretos, habitualmente estrechamente ligados con el ideario regionalista, sino que también sirven para mostrar los triunfos de esos mismos artistas gallegos cuando se trasladan a América, tal es el caso de Modesto Brocos en Brasil [Fig. 8] o Sotomayor en Argentina y Chile.



Fig. 8. Modesto Brocos. Decoración destinada a un edificio en la Avenida Central, de Río de Janeiro. (*Almanaque Gallego para el año 1909. Año XII. Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1841).

CONCLUSIÓN

Como se ha podido comprobar, en el caso de el *Almanaque Gallego*, lo mismo que en otros muchos semanarios y periódicos vinculados con la emigración gallega, la fotografía desempeñó un papel fundamental. Incluso en casos como el presente, donde podría pensarse en un carácter anecdótico, complementario y servil del texto, se puede constatar que se asume a la perfección el ideario regionalista de sus editores. Al igual que el texto, la imagen se convertía en soporte de unas ideas que siempre tenían presente a Galicia; que, apoyándose en su valor rememorativo y emotivo, permitían a las élites intelectuales emigradas transmitir a sus compatriotas el orgullo de ser gallegos.

39 J.M. MONTEROSO MONTERO, «De Galicia a Cuba», pág. 108.

¿EN QUÉ PIENSAS A LA PUERTA DEL NEGRO CASERÍO?
**MIRADAS SOBRE EL CASERÍO EN EL DESCUBRIMIENTO
DE LO PROPIO (1919-1936)**

EVA DÍEZ PATÓN

RESUMEN

Este texto analiza la contribución de la fotografía a la codificación de una manera de ver e interpretar lo propio a través de una serie de miradas sobre caseríos. Gracias a la difusión de estas imágenes en la prensa de comienzos de siglo xx se conformó un repertorio visual cuya influencia se deja sentir en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Caserío. Fotografía. Paisaje. Bizkaia. País Vasco.

ABSTRACT

This paper analyzes the contribution of photography to the definition the way to see and interpret the basque landscape through a series of images about farmhouses. These images created a visual repertoire at the beginning of twentieth-century whose influence perceived currently.

KEYWORDS

Farmhouse. Photography. Landscape. Bizkaia. Basque Country.

INTRODUCCIÓN

Leopoldo Torres Balbás iniciaba «Rincones inéditos de antigua arquitectura española», serie publicada en la revista *Arquitectura*, subrayando la contribución de la fotografía a la divulgación del patrimonio arquitectónico¹. Reivindicaba, sin embargo, que aún quedaba mucho por hacer en el año 1919, pues los edificios más humildes eran no pocas veces despreciados o ignorados a la sombra del monumento grandioso. En aquellas mismas fechas, el fotógrafo alemán Kurt Hielscher, cámara Ica en mano, recorría España buscando satisfacer sus emociones artísticas; su repertorio prometía ofrecer algo nuevo al detenerse, además de en la tantas veces reproducida España romántica, en una *España incógnita*². Allí, entre lo olvidado y lo desconocido, tenía cabida el patrimonio arquitectónico de Bizkaia, fuera de los habituales repertorios artísticos y monumentales.

Bizkaia, como el resto del País Vasco, tuvo que hacer frente a la creencia general de que aquel era un territorio sin monumentos, transitando en las primeras décadas del siglo xx de una subestimación de la arquitectura propia a la reivindicación de pueblos y paisajes de «especial fisonomía»: caseríos vascos de grandes portaladas, severas casas-torre, casas de grandes aleros, humildes ermitas o modestas iglesias. Y es que el paulatino descubrimiento de la arquitectura propia fue acompañado de la configuración de un repertorio iconográfico que, gracias a su difusión a través de diversos medios, educaría la mirada de la sociedad.

En esta tarea fueron esenciales la labor de fotógrafos como Indalecio Ojanguren o Manuel Torcida Torre, y los estudios de arquitectos como Joaquín de Yrizar y Alfredo Baeschlin. Las fotografías de unos y los dibujos de otros encontraron su espacio en la prensa de la época, sirviendo además de apoyo visual a publicaciones especializadas, como *Las casas vascas* (1929)³ y *La arquitectura del caserío vasco* (1930)⁴. Este conjunto de imágenes de construcciones solitarias, rincones pintorescos y aldeanos que nos miran fue creando una estima, una toma de conciencia de la existencia de un patrimonio arquitectónico, un repertorio visual y una manera de ver lo propio que ha llegado hasta nuestros días. Y es que todas ellas codificaron una manera de entender el mundo.

Los fotógrafos, aficionados o profesionales, recorrieron pueblos y ciudades capturando tipos, paisajes y monumentos; andaban y registraban lo que veían creando un conjunto de imágenes que configuraría la realidad más cercana en el imaginario colectivo. Asimismo, la fotografía fue utilizada como un medio más de investigación, un recurso de documentación en áreas tan diversas como la geografía, la etnografía o la arquitectura. El geógrafo Leoncio Urabayen, por ejemplo, recorrió Navarra capturando motivos para ilustrar *La casa navarra* (1929)⁵; el etnógrafo Jesús Larrea usó fotografías para sus investigaciones en

1 Leopoldo TORRES BALBÁS, «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española», *Arquitectura*, 17 (1919), pág. 249.

2 KURT HIELSCHER, *La España incógnita. Arquitectura, paisajes, vida popular*, Madrid: Espasa-Calpe, 1921.

3 JOAQUÍN DE YRIZAR, *Las casas vascas. Torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliario*, San Sebastián: Librería Internacional, 1929.

4 ALFREDO BAESCHLIN, *La arquitectura del caserío vasco*, Barcelona: Editorial Canosa, 1930.

5 LEONCIO URABAYEN, *La casa navarra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1929.

torno a la arquitectura popular, como los hórreos o los pajares⁶, y el diplomático y folklorista Rodney A. Gallop también se basó en sus propias imágenes para ilustrar *A book of the basques* (1930)⁷.

El caserío vasco fue un elemento esencial en la definición y descripción visual del paisaje del País Vasco, del que se venía ofreciendo una renovadora visión en la literatura y la pintura. Una heterogeneidad de firmas que produjo una riqueza de miradas y matices inusual, un mismo panorama interpretado de muy diferentes maneras. El renovado interés que la arquitectura vernácula suscitó a partir de la década de los veinte coadyuvó a una extraordinaria difusión de la imagen del caserío. *La vivienda popular en España* (1933) de Leopoldo Torres Balbás⁸, *La casa popular en España* (1930) de Fernando García Mercadal⁹ o *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (1922) de Vicente Lampérez¹⁰ se sumaban a las ya citadas *Las casas vascas* (1929) y *La arquitectura del caserío vasco* (1930), esenciales en la difusión de la denominada arquitectura vasca. Asimismo, los arquitectos franceses Jean y Joseph Soupre publicaban en el año 1928 dos álbumes fotográficos dedicados a las casas del País Vasco: *Maisons du Pays Basque. Labourd, Basse-Navarre, Soule* (1928) y *Maisons du Pays Basque. Navarre, Biscaye, Guipuzcoa, Alava* (1928)¹¹.

Los estudios monográficos sobre vivienda popular, así como los artículos aparecidos en revistas de arquitectura como *La Construcción Moderna* o *Arquitectura*, estaban dirigidos a un público instruido y especializado, y por lo tanto tenían un menor alcance. Sin embargo, el caserío y el mundo rural tuvieron una presencia extraordinaria en las revistas ilustradas y gráficas. Desde publicaciones vinculadas a la cultura vasca, como *La Vasconia*, *Almanaque de La Baskonia*, *Vida Vasca*, *Euskalerraren alde* o *Euzkerea*, hasta revistas gráficas nacionales, como *Voluntad*, *La Esfera* o *Estampa*, entre otras, participaron en su difusión. Igualmente, desde finales de la década de los veinte fue habitual la incorporación de fotografías de la vida rural en periódicos como *El Noticiero Bilbaíno*, *Euzkadi* o *El Liberal*, además de los dibujos sobre arquitectura popular que el arquitecto Alfredo Baeschlin remitía a los diarios *La Tarde* y *El Heraldo Alavés*. De esta manera, al lector de comienzos del siglo xx no debían resultarle extrañas las “escenas vascas” y las “casas vascas”, imágenes de un mundo familiar de cuya codificación estaba formando parte.

Las imágenes de fotógrafos profesionales, como Indalecio Ojanguren, Manuel Torcida Torre, Felipe Manterola, Enrique Guinea o Lorenzo Espiga, comenzaban a ocupar las portadas de revistas culturales o ediciones dominicales de periódicos. Su labor fue esencial en el redescubrimiento de lo propio. Gracias a su deseo de andar, ver y registrar fueron

6 Jesús LARREA, «El garaixe (hórreo) agregado al caserío», *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, 1926, págs. 137-145; 1927, págs. 127-136; 1929, págs. 61-66; y 1932, págs. 59-62.

7 Rodney A. GALLOP, *A book of the basques*, London: MacMillan and Co., 1930.

8 Leopoldo TORRES BALBÁS, «La vivienda popular en España», en Francesc Carreras Candi, dir., *Folklore y costumbres de España*, Madrid: Casa Editorial Alberto Martín, tomo III, 1933, págs. 139-502.

9 Fernando GARCÍA MERCADAL, *La casa popular en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1930.

10 Vicente LAMPÉREZ, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid: Saturnino Calleja, tomo I, 1922.

11 Jean y Joseph SOUPRE, *Maisons du Pays Basque. Labourd, Basse-Navarre, Soule*, Paris: Alexis Sinjon, 1928; *Maisons du Pays Basque. Navarre, Biscaye, Guipuzcoa, Alava*, Paris: Alexis Sinjon, 1928.

engrosando unos archivos personales que se convirtieron en la base del corpus visual que configuró una manera de ver y entender el caserío vasco y su entorno.

Fotografías de paisajes, arquitecturas rurales y gentes mostraban una determinada manera de ver e interpretar lo próximo que evidenciaba un deseo de dar a conocer lo más cercano, pero también de apropiación del mismo. El ojo del fotógrafo señalaba qué es lo que se debía admirar y dónde debía posarse la mirada. Estamos ante un ojo selectivo que singulariza y muestra, en palabras de Carmelo Vega, «lo que caracteriza y define al lugar, es decir, lo que es propio, lo peculiar»¹². Y con ello, provincias volcadas en su desarrollo industrial, como Bizkaia, asistían a la reducción icónica del complejo mundo constituido por su sociedad rural y a la construcción de un mundo particularista.

La significación que las imágenes poseen en la construcción y definición de lo propio invita a reflexionar sobre ellas. Más allá de tomarlas como una viaje en el tiempo y en el espacio, a los caseríos y escenas rurales de comienzos del siglo xx, interesa determinar qué aspectos se subrayaron, con qué ideas y categorías estéticas se asociaron, si interesó en algún momento lo constructivo y qué papel jugó la figura humana en todo ello. Y es que una de los aspectos más atractivos es la presencia de aldeanos: figuras casi nunca sonrientes que miran desde la puerta de monumentales caseríos y estimulan la curiosidad de quien posa su mirada sobre estas imágenes del caserío vasco.

CASERÍO Y NATURALEZA

El sentimiento amoroso hacia la naturaleza, señalaba Azorín, había nacido en el siglo xix con el Romanticismo¹³. Victor Hugo, en el capítulo *La cabaña en la montaña* de su obra *Los Pirineos* (1843), describía el caserío como una construcción más propia de la naturaleza que de la mano del hombre, sintiendo cómo aquel parecía nacido de la misma montaña:

Pronto vi subir poco a poco, como una cosa que sale de la tierra, y dibujarse en el cielo claro del crepúsculo una especie de montículo anguloso y oscuro que parecía un tejado rematado por una chimenea. Era, en efecto, una casa oculta en un repliegue de la montaña¹⁴.

Desde la época romántica, el caserío estuvo íntimamente unido a la naturaleza, siendo una constante en las descripciones del paisaje vasco. En fértiles valles o en abruptas montañas siempre surge su figura amable. Esta idea se extendió desde lo literario a los estudios científicos dedicados al caserío vasco, insistiendo en esta asociación arquitectos como Pedro Guimón, Alfredo Baeschlin, Pedro Muguruza, Fernando García Mercadal o Leopoldo Torres Balbás, llegando Joaquín de Yrizar a afirmar: «No se concibe un paisaje vasco sin la alegre nota de sus caseríos». Entre montañas y verdes laderas, entre seculares robles y frondosas encinas, se escondía el viejo caserío, que erguido dominaba el paisaje: «¿No es, por ventura, un motivo de honda emoción el contemplarlos perdidos entre neblinas, en

12 Carmelo VEGA, «Reconocimientos del mundo», en Marie Loup Sougez, coord., *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2006, pág. 181.

13 AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento, 1917, pág. 14.

14 VÍCTOR HUGO, *Los Pirineos*, Palma de Mallorca: Editorial José J. de Olañeta, 1985, pág. 140.

los atardeceres otoñales»¹⁵. El caserío era, por lo tanto, un elemento tan inseparable del paisaje vasco como sus bosques y montañas.

La fotografía asumió buena parte de aquella imagen construida desde lo literario, buscándose cierta correspondencia entre lo natural y lo constructivo. Parejas de árboles, ramas sinuosas y retorcidas, emparrados o las siluetas de las montañas vinieron a dar visibilidad a esta asociación. Así, junto a los caseríos, es frecuente ver alzarse árboles cuyas ramas retorcidas parecen unirse a la fachada del caserío; o el emparrado que, recorriendo horizontalmente la construcción, ceñía como «corona de laurel»¹⁶ el caserío. Algunos fotógrafos, como Manuel Torcida Torre, buscaban imágenes pictorialistas con el caserío semiculto entre árboles o envuelto por las parras y las copas de los árboles, como en una imagen publicada en el diario *ABC*. Más parecía aquel, defendían, obra de la naturaleza que de los hombres: «Las casas, como nido de pájaros, se ocultan entre las ramas de los árboles»¹⁷. Lo natural parecía poco a poco apoderarse de lo constructivo hasta ocultarlo en gran parte [Fig. 1].

Los arquitectos interesados en el estudio de la arquitectura del caserío vasco enfatizaron una lectura orgánica, estableciendo una analogía entre las formas del caserío y las de la naturaleza. La arquitectura rural se interpretaba como arquitectura natural. Y es que tan íntima era la unión entre caserío y naturaleza que Alfredo Baeschlin sentía que las siluetas de los montes le habían servido de modelo al caserío¹⁸; Yrizar lo veía alzarse siguiendo la línea ondulante de las montañas¹⁹, y el arquitecto Pedro Guimón descubría en su silueta una prolongación de las colinas y bosques: «Las vertientes de su tejado tienen una inclinación análoga a las de la heredad y montes del fondo»²⁰. De esta manera, la suave pendiente del tejado y los aleros bajos producían la sensación del caserío naciendo de la tierra: «¿Puede darse cosa más armónica? Diríase que, como la flor, ha brotado la casa en aquel rincón en medio de la armonía de la naturaleza. ¡Qué poderosa sugestión produce en nosotros la contemplación de aquel caserío!»²¹.

En esta misma línea, la fotografía subrayaba la identificación del caserío con el paisaje: entre montañas de suaves pendientes y pequeñas agrupaciones de árboles surgían diseminados caseríos. En la aproximación visual al caserío dominaron los puntos de vista frontales o ligeramente oblicuos; excepcionalmente se elevaba el punto de vista con una clara intención de ofrecer una correspondencia visual entre el caserío y las montañas de los fondos. En *El Caserío Uribarri en el valle de Aramayona (Araba)*²² hay una clara voluntad de establecer una sinonimia visual entre las líneas de la construcción (la inclinación de los te-

15 Joaquín de YRIZAR, «Ensayo sobre el problema arquitectónico vasco», *Euskalerraren alde*, 258 (1925), pág. 219.

16 Galo GALINDEZ, «Un caserío bizcaíno. Eskibil», *Euskal-Erria*, (1895), pág. 279.

17 Eladio ESPARZA, «El caserío vasco», *ABC. Diario Ilustrado*, (1922), págs. 12-13.

18 Alfredo BAESCHLIN, «Un poco de arquitectura rural. El caserío navarro», *La Tarde*, (27 de junio de 1928, pág. 1.

19 J. YRIZAR, *Las casas vascas*, pág. 77.

20 Pedro GUIMÓN, «Caserío basko. ¿Por qué es bello?», *La Vasconia*, 948 (enero de 1920), pág. 182.

21 Pedro GUIMÓN, «El caserío», *Euzkadi*, 9 (enero de 1907), pág. 62.

22 A. BAESCHLIN, *La arquitectura del caserío vasco*, pág. 76.

gados y el *gailurra* como cúspide) y las siluetas de las montañas. Las palabras del arquitecto Alfredo Baeschlin parecían hacerse visibles.

Esta unión entre caserío y naturaleza conllevó la creación de imágenes amables cuya contemplación producía una sensación placentera. Y es que el concepto de belleza del caserío se sustentaba en la armonía, en su participación en un conjunto armonioso sin elementos disonantes. El texto *El caserío vasco, ¿por qué es bello?* del arquitecto Pedro Guimón solía acompañarse de una fotografía de Manuel Torcida Torre buscando establecer una relación entre lo visual y lo literario. Gracias a estas dos manifestaciones artísticas el lector se convierte en un viajero por las tierras de Vasconia que es conducido, por una línea de árboles floridos, hasta el portalón del caserío. Éste, situado en una pequeña heredad, aparece rodeado de suaves pendientes y pequeños arbolados, mientras que al fondo se extiende un amplio paisaje donde adivinamos la silueta de una montaña. Todo en la imagen es tranquilidad y complacencia. Ni siquiera la figura humana, semioculta en el portalón como un elemento más de la composición, aporta una emoción diferente. Nada desentonaba en aquel idílico mundo.



Fig. 1. El Caserío Uribarri en el valle de Aramayona (Araba).

LA PUERTA SIEMPRE ABIERTA. ALDEANOS Y ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

Una mirada superficial por algunas de las imágenes del mundo rural del País Vasco puede deparar cierta sensación de soledad. Sin embargo, aunque en esos monumentales caseríos no se encuentre físicamente la figura humana, la vida en ellos sí es aludida gracias a la aparición casual de útiles de labranza, ropa colgada en las fachadas o carros, que se convierten en figurantes teatralmente dispuestos en estudiadas composiciones. El ojo del espectador, de esta forma, encuentra implícita la presencia del aldeano.

En la construcción icónica del mundo rural la fotografía asumió los valores asociados al caserío y sus habitantes. La familia vasca era presentada como modelo de honradez, de laboriosidad y de virtudes cristianas, de ahí por ejemplo la insistente presencia de layas, hoces, cestos o animales que aluden al trabajo de los aldeanos. El caserío era una extensión de las cualidades morales de sus habitantes y algunos elementos constructivos remitían a las virtudes de los caseros: los grandes portalones, las escaleras de acceso, el balcón o aleros invitaban al caminante a cobijarse al evocar confianza, amparo y protección. Así, la puerta abierta de *Casa Arguiñaenea (Goizueta), Navarra*²³ no evocaba sino su hospitalidad [Fig. 2]²⁴.

Gracias a la figura humana la fotografía del caserío se hace más rica y compleja. Ellos fingen ignorar al observador, se abstraen en sus quehaceres diarios, sorprenden al mirón y

23 J. YRIZAR, *Las casas vascas*, pl. LXXXIII.

24 Recurso de uso público. Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea; www.europeana.eu/rights/rr-f/



Fig. 2. Caserío en Munguía (Vizcaya).



Fig. 3. Caserío Zengotitabetxa.

pocas veces sonrían. Se encuentran donde se espera hallarlos, a los pies del caserío, junto a su fachada, y a veces, como en *Caserío en Munguía (Vizcaya)*²⁵, miran con cierto orgullo conscientes de la monumental construcción que tienen tras de sí. Además del frente del caserío también ocupan otros espacios, subrayando con ello la potencialidad expresiva de patines, emparrados, balcones, ventanas y portalones.

Patines y emparrados llegaron a ser elementos atractivos por sí mismos. El patín era ocupado habitualmente por mujeres realizando sus *Labores caseras*²⁶. El emparrado, sostenido por estructuras reticulares horizontales o en perpendicular a las fachadas, contribuyó a la paulatina ruptura con los puntos de vista frontales. En *Un caserío vasco en las inmediaciones de Durango* Kurt Hielscher optó por una composición oblicua convirtiendo la fachada y el emparrado en marco escenográfico de una escena familiar²⁷.

Indalecio Ojanguren en *Caserío Zengotitabetxa*²⁸ elegía una vista diagonal subrayando la monumentalidad del caserío y potenciando la expresividad de la presencia de la cruz, evidente alusión a la religiosidad del mundo rural. Pero también para dar protagonismo a la casual presencia de dos mujeres asomadas a la ventana. Y es que en no pocas ocasiones tras los grupos que posan frente al caserío sorprendemos alguna figura asomándose a una ventana. La existencia de estas ventaneras o, como en *Caserío típico de Jauregur*²⁹, de familias posando en el balcón, provoca que el mirón se sienta observado. Los lugareños miran al fotógrafo desde su espacio, un espacio inaccesible para el curioso [Fig. 3]³⁰.

Mientras que el curioso va a contemplar un lugar, acción con principio y final, los aldeanos están y pertenecen a él. De esta manera, como señala Estrella de Diego, «las visitas empiezan y terminan, mientras que habitar resume el tiempo detenido»³¹. El curio-

25 J. YRIZAR, *Las casas vascas*, pl. LV.

26 «Concurso fotográfico de La Baskonia», *La Vasconia*, 521 (1908), pág. 270.

27 «Por tierras de Vizcaya. La villa de Durango», *La Esfera*, 100 (1915), s.pág..

28 Alfredo RODRÍGUEZ, «Los caseríos vascongados», *Estampa*, 194 (1931), pág. 43.

29 L. TORRES BALBÁS, «La vivienda popular en España», pág. 307.

30 <http://www.guregipuzkoa.eus>. CC BY-SA.

31 ESTRELLA DE DIEGO, *Travesías por la incertidumbre*, Madrid: Seix Barral, 2005, pág. 43, citado por Carlos REYERO, *Observadores. Estudiosos, aficionado y turistas dentro del cuadro*, Barcelona: Universitat de Barce-

so es un personaje transitorio frente a la inmutabilidad del mundo rural; las figuras que miran parecen tener que permanecer siempre allí. En ocasiones se busca incluso un efecto de casualidad. En *Caserío Jaureguiondo*, en Irurita (Navarra)³² el observador se siente un *flâneur*, un paseante que en su deambular gira la cabeza y descubre un hombre en el portalón, un mujer en la ventana e incluso una vaca que mira extrañada la presencia del intruso. El observador descubre entonces que está siendo observado.

Los grandes arcos del portalón, símbolo de hospitalidad de la familia, fue uno de los elementos constructivos que mayor interés despertó en los fotógrafos. Las primeras aproximaciones a este motivo aparecidas en las publicaciones vascas estuvieron dominadas por la teatralidad. Así lo demuestran las actitudes rígidas y estudiadas de *Preparativos para la feria*³³ en caserío de Oiz, imagen que Gabino L. Seijó presentó al concurso fotográfico organizado por la revista *La Vasconia*. En las cuidadas posturas de los aldeanos existe una pretendida omisión del observador pues ninguno de ellos mira hacia él. El conjunto da como resultado un cuadro aldeano, una impostura teatral con los arcos del portalón a modo de decorado, los aldeanos actuando como figurantes y los útiles de trabajo convertidos en el atrezzo de la representación. Nada hay del momento que pretenden hacernos creer.

Este aire artificioso continuó siendo el predominante en el arco cronológico de este análisis. La teatralidad de quien construye un cuadro típico en base a lo prefijado en la memoria. En *Casa Solar de Zengoitia en Berriz (Bizkaia)*³⁴ el caserío sigue actuando como telón escenográfico y la actitud de los personajes también se aleja de lo natural. Sin embargo, el paulatino acercamiento a los rostros de los aldeanos fue disminuyendo el interés por lo constructivo y el ambiente fingido. Así, en *Despidiendo el Urte Zar, (Año Viejo) en la puerta del caserío*³⁵, fotografía de Enrique Guinea, la mirada pasa rápida por los personajes que posan y fingen desconocer la presencia del observador para detenerse en la naturalidad de quien se muestra y mira relajadamente desde el portalón del caserío. El interés se despierta cuando dejan de actuar como simples figurantes para ganar en espontaneidad. La estudiada escena con el portalón, el carro, el buey o las layas en *Porche á Guernica*³⁶ queda en parte ensombrecida ante la presencia de la aldeana de amplia sonrisa. Ella es, no simplemente está; ellos, por el contrario, se perciben como objetos casi inanimados [Fig. 4].



Fig. 4. Porche á Guernica.

lona, 2008, pág. 108.

32 J. YRIZAR, *Las casas vascas*, pl. LXXVI.

33 Fotografía ganadora de la sección Tipos y Costumbres. Ver: «Concurso fotográfico de La Baskonia», págs. 265 y 267-273.

34 *La Vasconia*, 1.131 (febrero de 1925).

35 *La Vasconia*, 1.305 (diciembre de 1929).

36 J. SOUPRE, *Maisons du Pays Basque. Navarre, Biscaye*, pl. 44.

Con los aldeanos trabajando, sacando los bueyes del establo o dando de comer a las gallinas hay un evidente deseo dotar de espontaneidad y verdad a las escenas. Sin embargo, la construcción de estos momentos amables e intrascendentes de la vida en el caserío dan como resultado un «falso tipismo»³⁷. La aproximación al mundo rural parecía requerir de una definida escenografía con asimiladas referencias iconográficas sin las cuales no se comprendía la imagen. El caserío como decorado, el hospitalario portalón, los carros teatralmente dispuestos, las cestas y las hoces, a fin de cuentas, particularizaban lo observado. Había que singularizar para poder comprender.

Estas fotografías icónicas del mundo rural se prestaban a interpretaciones ideológicas. El caserío interesaba como símbolo de lo vasco, de tradición, de trabajo, de familia. Así, en la revista *La Vasconia* las siguientes líneas pretendían describir una fotografía de Indalecio Ojanguren: «De portalones como éste, en cuya cabecera ostenta orgullosamente su escudo, salieron muchos hombres de acción que en América han desarrollado una obra portentosa, figurando hoy sus apellidos en las más altas esferas de la sociedad»³⁸. El caserío, la casa solar, con el gran escudo que lucía orgulloso en la fachada, aludía a la noble ascendencia de la familia vasca, al pasado, al heroísmo y a la tradición. Las figuras, sin embargo, desdecían aquella idea; nada revelaban de hombres de acción o tierras lejanas. Frente a la épica de lo literario cobraba visibilidad el retraimiento y la pobreza.

El caserío y sus habitantes respondía a una abstracción más que a una realidad, eran una idealización. Las fotografías, por su parte, solían aludir a un indeterminado caserío, a una portalada sin concretar, a una escena vasca o a un rinconcito de Vasconia. Nada se señalaba sobre lo representado: ¿qué caserío era aquél? ¿Dónde se hallaba? ¿Qué familia lo habitaba? ¿Cómo vivían? El caserío interesaba como símbolo, como imagen icónica de lo vasco, de sus usos y costumbres, de sus tradiciones, como motivo amable, y a fin de cuentas, como imagen particularista en la construcción de lo propio.

Los periódicos y revistas jugaron un papel determinante en la perpetuación de estos cuadros aldeanos. Algunos fotógrafos comenzaron a variar los títulos de las fotografías trasladando el protagonismo del caserío a los personajes; las publicaciones, por su parte, desdeñaron cualquier intento por definir lugares y espacios, por los pueblos y los nombres de los caseríos o por los personajes representados. Éstas optaron por imágenes estereotipadas que reducían el complejo mundo rural a una simple estampa vasca.

El título *Familia en la puerta del caserío Isasi Barrenengua* buscaba individualizar la construcción, mientras que en la imagen la abuela y los niños eran los protagonistas. El caserío comenzaba a dejar de ser una abstracción para iniciar el camino de su definición. Sin embargo, al publicarse en el periódico *El Liberal* se insistía en una mirada reduccionista al eliminar las referencias a la familia y al caserío: los lectores estaban ante una *Escena vasca. A la puerta del caserío*³⁹. A veces, incluso, las imágenes era interpretadas por las publicaciones en clave literaria e ideológica. Así, la revista *La Vasconia* convertía la fotografía de una familia a la puerta del caserío en *Esperando al ausente para Gabón*⁴⁰. La evidente alusión a la

37 C. REYERO, *Observadores*, pág. 77.

38 *La Vasconia*, 1.091 (enero de 1924).

39 «Escenas vascas», *El Liberal*, (enero de 1925), pág. 1.

40 *La Vasconia*, 1.268 (diciembre de 1928).

religiosidad de las gentes del mundo rural suponía una perpetuación de la imagen tradicionalista de la familia vasca [Fig. 5]⁴¹.

De esta manera, se transmitió la idea de un mundo de tiempo detenido reducto de la tradición. Al caserío y su entorno parecía no haber llegado la influencia del progreso del país, ni las consecuencias de los cambios sociales, económicos y políticos. Aquel era el mundo inmutable de las layas y los carros, de unos aldeanos aparentemente desconocedores del desarrollo industrial y del progreso. Frente al movimiento inmigratorio, la llegada de nuevas costumbres, la modernización de las ciudades o los cambios en las formas de vida, se difundió la imagen de un espacio inalterado, de aldeanos desconocedores de lo nuevo, de una fortaleza impermeable a los cambios que protegía la tradición, los usos y costumbres.

En las contadas ocasiones en que lo nuevo hacía acto de presencia siempre era con una lectura ideológica, al entenderse como una invasión de lamentables consecuencias. El periódico nacionalista *Euzkadi* pretendía mostrar con la imagen de un caserío de Mallabia los cambios producidos por las «vicisitudes de la vida social». Y es que la modernización había irrumpido, por ejemplo, con las numeraciones, elemento invasor que «afeaba» la clave del arco de entrada. Así, la familia actual, «descendientes del fundador», dejaría de identificarse por el nombre del caserío para asumir el de un simple número. La fachada engalanada con el escudo de la familia, «viejo de algunos siglos», era ocupada por elementos que «desentonan del conjunto» como el balcón o los herrajes modernos. Incluso los «habitantes actuales» mostraban «en la digna humildad de sus ocupaciones y su indumentaria el mismo cambio experimentado»⁴².

De las palabras del periódico se deduce el escaso interés por abordar los problemas reales del medio rural. El caserío se valoraba como estereotipo, como marco de un mundo amable donde el campesinado vivía en un entorno idílico y feliz. Y que además debía permanecer inalterado. Con este tipo de lecturas se estaban omitiendo los problemas reales del agro, su falta de acceso a los servicios sociales, la imposibilidad de mejorar e intensificar la explotación agropecuaria, su situación de inquilinato o la imperiosa necesidad de higienizar las construcciones, especialmente los establos. Abordar los problemas reales del medio rural fue un proceso largo y dificultoso que exigía desvestir el caserío, el aldeano y la vida en el campo de los ropajes poéticos, literarios e ideológicos en los que se hallaban envueltos. El *baseritarra* y el caserío debía dejar de entenderse como un ente abstracto y como imagen icónica de una mirada particularista. Debían dejar de estar para empezar a ser.



Fig. 5. De Familia en la puerta del caserío Isasi Barrenengua a Escena vasca.

41 <http://www.guregipuzkoa.eus>. CC BY-SA.

42 «Casas solares vascas», *Euzkadi*, (enero de 1928), pág. 1.

VIAJEROS CURIOSOS

La imagen del caserío vasco quedó definida a través de la mirada del otro. No es raro hallar en las fotografías personajes que por su indumentaria, actitud o forma de mirar delatan que aquel no es su espacio. La curiosidad se despierta entonces, ¿qué hacen en aquel lugar? ¿Qué es aquello por lo que se interesan? Posan, miran y descubren un mundo desconocido que se sitúa en un tiempo indeterminado. En medio de la inmutabilidad del mundo rural irrumpen figuras que pertenecen a un tiempo definido, al presente. El lector, ante estos personajes más próximos a él, analiza y observa lo que aquellos miran; y, a fin de cuentas, mira a través de ellos⁴³ [Fig. 6]⁴⁴.

En *Zulaibar. Un caserío de Arratia*⁴⁵, por ejemplo, el intruso se diferencia espacial y físicamente de los oriundos. Éstos se sitúan en el caserío, en el patín y el balcón, mientras que el extraño aparece más alejado, a los pies de aquel. No observa el motivo que le ha conducido hasta allí, sino que mira a la cámara invitando a admirar lo que tiene tras de sí. En otras ocasiones se vuelven hacia el monumento, subrayando el acto de mirar y poniendo de relieve aquello que tienen delante. Ellos han acudido a contemplar y admirar un espacio que con su presencia y disposición inclinan a otros a observar, invitándoles a imitar su actitud. Ellos son, siguiendo a Carlos Reyero, los observadores.

El lector siente que estos observadores le guían por espacios desconocidos. Así, en *Maison à Lemon*⁴⁶ el observador ha llegado ante un caserío y se detiene a admirarlo, haciendo que el lector lo mire también. El deseo de conocimiento le han conducido hasta un caserío donde los lugareños han desaparecido y ahora se detiene a estudiarlo; la curiosidad, por el contrario, ha empujado la mirada del lector, convertido ahora en una suerte de mirón.

La mirada, de esta forma, puede ser de diferente carácter: curiosa, estudiosa, melancólica, pero inevitablemente cuando hay una experiencia estética intensa ésta necesita ser compartida. En *Caserío Gerekiz, en Morga (Vizcaya)*⁴⁷ dos hombres aparecen tumbados a cierta distancia del caserío. Manifiestan cierta idea de deleite, de asimilación de la paz y serenidad asociadas al mundo rural, de placer ante la observación. Sin embargo, el personaje de la izquierda no mira al monumento, sino a su compañero; ¿no podría esta compartiendo alguna impresión producida por la escena contemplada? Toda experiencia estética parte de una atracción por el objeto contemplado, provocando reflexión y deseo de conocimiento. La emoción, además, como le ocurriera a Stendhal al salir de la basílica de la Santa Cruz de Florencia, exige ser compartida: «necesitaba la voz de un amigo que compartiera mi emoción»⁴⁸.

Los observadores o viajeros curiosos resultaban tan atractivos que fueron sustrayendo protagonismo a los aldeanos y al caserío. Aunque los títulos tratasen de centrar la atención

43 C. REYERO, *Observadores*, pág. 46.

44 Recurso de uso público: Original de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea; www.europeana.eu/rights/rr-f/

45 «Vizcaya», *La Vasconia*, 247 (agosto de 1900), pág. 379.

46 J. SOUPRE, *Maisons du Pays Basque. Navarre, Biscaye*, pl. 33.

47 J. YRIZAR, *Las casas vascas*, pl. LXII.

48 Vicenç FURIÓ, *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 334.



Fig. 6. Caserío Gerekiz, en Morga (Vizcaya).



Fig. 7. Paisaje de Abadiño.

en lo arquitectónico, por ejemplo en *Dima. Caserío*⁴⁹, el interés recaía en esos otros que miraban y compartían con el lector la emoción nacida ante el monumento, el paisaje o las gentes [Fig. 7]⁵⁰.

A fin de cuentas tras el observador, el guía que conducía al lector ante determinado caserío o paisaje, se hallaba el fotógrafo. Indalecio Ojanguren se convertía en protagonista de su propia obra al mostrarse contemplando un paisaje de Abadiño⁵¹. La mirada, con todo, no sólo debía posarse en tan majestuoso paisaje sino también en la actitud meditativa de Ojanguren. Consciente de la presencia del lector, requería de su mirada para dar sentido al viaje. El fotógrafo le descubría aquel mundo, pero precisaba del otro para compartir las emociones que en él había despertado y completar su mirada.

TRASPASAR LA PUERTA DEL CASERÍO

Las puertas abiertas, como ya se ha señalado, daban visibilidad a la hospitalidad del caserío, siempre interpretado como espacio dispuesto a acoger y dar protección al caminante. La dicotomía existente entre la ciudad moderna y el inmutable mundo rural podía llevar a interpretar el motivo de manera simbólica, pues suponía el acceso a un mundo cada vez más lejano al lector.

Las miradas sobre el caserío fueron en su mayoría superficiales al detenerse únicamente en su aspecto exterior. Los observadores no se adentraron físicamente en la casa para conocer y mostrar la verdadera forma de vida del agro vasco. De esta manera, fueron contadas las ocasiones en las que el lector podía sentirse en el caserío. Cuando así sucedía resultaba gracias a la colocación de la cámara en lugares como el portalón, espacios intermedios donde los límites entre lo interior y lo exterior se difuminaban.

49 *Lo admirable de Vizcaya*, Bilbao: Luis Santos y Cía, 1934, pág. 106.

50 <http://www.guregipuzkoa.eus>. CC BY-SA.

51 *Geografía de España*, Barcelona: Instituto Gallach, 1930, pág. 194.



Fig. 8. Interior de un caserío.

El arco del portalón, por ejemplo, era empleado como elemento que trataba de cobijar e integrar al lector en el caserío. Invitaba a ser interpretado como la culminación de un hipotético viaje, rompiendo la distancia física entre el viajero y el caserío. Asimismo, resultó ser un interesante recurso escenográfico. Además de provocar la sensación de encontrarse y estar protegido por el caserío, resulta llamativo que cuando el fotógrafo colocaba la cámara en él no dirigía la

mirada del lector al caserío, sino que la guiaba desde él. El arco se transformaba en una suerte de ventana que invitaba a observar, indicando que los elementos de interés estaban fuera. No había que mirar al interior sino al exterior.

La revista *Voluntad* publicó la fotografía *Interior de un caserío*⁵², una de las imágenes más interesantes realizadas desde el caserío. El viajero superaba el infranqueable portalón y accedía a la sala, situada en la primera planta de la casa. Gracias al cuidado uso del claroscuro, de los juegos de luces y sombras, el fotógrafo buscaba crear una imagen artística, pictorialista. De esta manera, la puerta jugaba un papel esencial en el efecto buscado. Además de cumplir una función determinante en la fotografía, pues es el origen de la luz, también estaba ahí para mirar. Y es que a pesar de trasladarse al interior del caserío se recuerda la posibilidad de ver y de mirar al exterior, y como señala Reyero, se subraya la importancia de la visualidad⁵³. No en vano, junto a ella aparece sentada una figura masculina observando al exterior [Fig. 8].

El hombre, en actitud contemplativa, parece meditar sobre lo observado. Posee las maneras propias de un turista o de un viajero, de aquel que descubre por primera vez un lugar. Su indumentaria y su presencia en el inaccesible mundo del caserío cuestionan que él no sea un lugareño. ¿Es un aldeano el que observa desde el caserío? Y, si así fuese, ¿de dónde nace su deseo de mirar un paisaje cotidiano exento de la sorpresa y curiosidad del viajero? Todo vuelve a convertirse en un recurso escenográfico, él está allí para ser mirado por el lector⁵⁴, para dar un carácter temporal a la imagen. El aldeano finge o se ha contaminado de la mirada del otro.

EL FINGIMIENTO MODERNO

Toda imagen, como señala John Berger, encarna un modo de ver. Al mirar una fotografía somos conscientes de que estamos ante un ojo selectivo, una voluntad individual que entre múltiples variantes elige una vista determinada⁵⁵. Las fotografías hasta ahora analizadas no

52 «Bilbao, monumental y pintoresco», en *Voluntad*, 20 (1920), s.p.

53 C. REYERO, *Observadores*, págs. 123-124.

54 C. REYERO, *Observadores*, pág. 83.

55 John BERGER, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, pág. 16.

son «imágenes fijas de la realidad» obtenidas por un procedimiento o una técnica⁵⁶, por el contrario, suponen una manera de acercarse al mundo determinadas por un individuo.

La construcción de escenas vascas, estampas vascas o rinconcitos de Vasconia contribuían al discurso de singularización del lugar. Las interpretaciones ideológicas o literarias del caserío y sus habitantes fueron asimiladas, como había ocurrido en otras manifestaciones artísticas como la pintura o la escultura, por la fotografía. Ésta participó en la formación visual de una iconografía, de un imaginario colectivo, un mundo de símbolos que definían lo propio y con el que la sociedad establecía una serie de raíces comunes. Imágenes serenas y apacibles que hablaban de gentes, espacios y construcciones fácilmente reconocibles con las que establecer lazos afectivos.

Las imágenes pretendían mostrar un cuadro del país, de ahí que se recurriese a los elementos considerados más característicos. En sus caseríos, sus gentes, sus formas de trabajo, su paisaje se conservaba la esencial del país. Las escenas no pretendían dar a conocer la verdad del mundo rural, no se buscaba capturar un momento espontáneo y natural; por el contrario, trataron de satisfacer la mirada del otro. El observador no desea ver un agro vasco donde ha penetrado la cultura moderna y urbana, anhela el estereotipo de los viejos caseríos, bella naturaleza y aldeanos en sus quehaceres diarios. Ante un mundo en constante transformación, donde la brecha entre pasado y presente era cada vez mayor, se anhelaba un espacio de tiempo detenido, de referencias inmutables, de lazos comunes, de tradición, de sosiego. El falso tipismo definió la mirada sobre el caserío.

La estereotipada imagen e ideas asociadas al caserío no murieron en la primera mitad del siglo xx. En la actualidad es evidente la pervivencia de ese falso tipismo. Las imágenes analizadas han pasado a formar parte de la cultura visual, e incluso se han convertido en objetos de consumo. La actual actitud hacia el caserío no difiere de la del pasado. Aún se emplea el caserío como símbolo de las tradiciones y de lo inmutable, el mundo actual aprehende el agro vasco y lo trae a la ciudad, lo convierte en pastiche en forma de *souvenir* y en señaladas fechas los habitantes de las ciudades no dudan en transformarse en caseros, tratando de apoderarse de los valores asociados a aquellos. Y ahora se acude en familia a un estudio de fotografía para, vistiendo de aldeanos, ser los protagonistas ante un recreado caserío.

56 RAE, *Diccionario de la lengua española*, ed. 23a, 2014; <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

LA CREACIÓN DE UNA IMAGEN A TRAVÉS DE LA PROPAGANDA TURÍSTICA. PATRIMONIO CULTURAL Y PARADORES

PATRICIA CUPEIRO LÓPEZ

RESUMEN

Esta comunicación plantea análisis de un corpus documental gráfico y audiovisual realizado entre los años treinta y los años setenta del siglo pasado en relación con la conservación monumental con fines turísticos en España y la red de Paradores. A través del estudio de dichas fuentes comprobaremos como la propaganda y la publicidad turística contribuye a la creación y fomento de una determinada imagen de nuestro país, influenciada por los aspectos políticos de cada periodo del agitado siglo xx.

PALABRAS CLAVE

Paradores, patrimonio, cultura audiovisual, comunicación, turismo.

ABSTRACT

This paper presents the analysis of a graphic and audiovisual document collection made between the thirties and the seventies of the last century and linked to the State-Owned touristic company of Paradores of Spain and the monumental conservation for touristic purposes in this country. Through the study of these sources we will check how propaganda and tourism advertising contributes to the creation and promotion of a certain image of Spain influenced by the political aspects of this period of upheaval.

KEYWORDS

Paradores, heritage, audiovisual culture, communication, tourism.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la tesis doctoral «Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo», dirigida por Juan Monterroso Montero y defendida en la USC, ha dado lugar al visionado de un amplio material gráfico y audiovisual relacionado con la red de Paradores. Dicho trabajo de investigación se centra en el estudio de aquellos establecimientos hoteleros españoles, de propiedad estatal, localizados en inmuebles de interés histórico-artístico¹.

La consulta de fuentes en las que la imagen había jugado un papel fundamental como testimonio del estado de los edificios, antes y después de su reforma, motivó la redacción de esta comunicación donde las propias ilustraciones, fotografías o vídeos se convierten en objeto de estudio en sí mismas como parte de la cultura visual del siglo xx en nuestro país.

La cartelería turística, la prensa escrita y las fuentes audiovisuales resultan fundamentales para estudiar el incremento turístico que tuvo lugar en España durante el siglo xx. La publicidad, mediante la selección de determinadas vistas de inmuebles, contribuyó a los procesos de «patrimonialización», especialmente durante el boom turístico de los años sesenta y setenta, cuando el patrimonio se asocia a su potencial turístico con el fin de obtener réditos de su explotación. Pero no debemos olvidar que la identificación de inmuebles concretos como recursos turísticos y su valor de uso vienen precedidos de sus valores culturales, patrimoniales, estéticos y formales.

No obstante, la gestión de Paradores refleja intereses políticos y económicos vinculados a la renovación patrimonial desde el reinado de Alfonso XIII hasta la actualidad². En las siguientes líneas analizaremos la evolución de su imagen a través de determinadas campañas institucionales realizadas al respecto, entre la década de 1930, cuando se inauguran los primeros establecimientos, y el periodo del Ministerio de Información y Turismo (1951-1977).

El auge del turismo en nuestro país contribuyó, por un lado, a la puesta en valor de inmuebles abandonados y, por otro, a la destrucción de elementos patrimoniales significativos que perduran en el imaginario colectivo. Igualmente supuso la conformación de la imagen turística de determinadas localidades y su posicionamiento como destino turístico mediante la promoción de hitos arquitectónicos que, en sendas ocasiones, fueron trans-

-
- 1 Patricia CUPEIRO LÓPEZ, *Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo*, USC: Tesis doctoral inédita, 2016.
 - 2 Luis FERNÁNDEZ FUSTER, *Historia General del Turismo de Masas*, Madrid: Alianza Universidad Textos, 1991; M^a José RODRÍGUEZ PÉREZ, *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de Paradores de Turismo, (1928-2012)*, Tesis doctoral de E.T.S. Arquitectura (UPM), Madrid, 2013; Milagrosa ROMERO SAMPER, *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia*, Madrid: Paradores de Turismo de España, S. A., 2003; Francisco ONTAÑÓN y Juan ESLAVA GALÁN, *Paradores históricos*, Lunweg Editores, 1999, págs. 22-31; Antonio de J. ULLED MERINO et al., *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*, Madrid: Tecniberia, 1986, págs. 109-115 y M^a Dolores VILA JATO, *El Camino de Santiago. La ruta de las Estrellas*, Madrid: Paradores de Turismo de España S. A., 1999, págs. 225-229 y 258-260; *Sonidos de un viaje milenario*, Madrid: Paradores de Turismo de España S. A., 1997, pág. 150 y *Panteones Reales de las monarquías hispánicas*, Madrid: Paradores de Turismo de España, S. A., 2000, págs. 486-489.

formados en parador. Los espacios con reconocido valor turístico sirvieron para orientar la demanda hacia zonas poco frecuentadas.

LOS ORÍGENES DE LA IMAGEN TURÍSTICA. CARTELERÍA DEL PATRONATO NACIONAL DE TURISMO

Como señala Ana Mesía la imagen turística es «el primer lazo de unión entre los destinos turísticos y los turistas potenciales»³, al promover el interés y la persuasión de los viajeros a través de diversas fórmulas publicitarias que se han adaptado en el tiempo a criterios estéticos y artísticos, algunos de carácter universal, otros fruto de periodos históricos concretos. Las campañas publicitarias con fines turísticos en España surgen en paralelo al germen de la red de Paradores y en la cartelería específica de esta cadena centraremos este apartado.

En 1929 se manifiesta la necesidad de promocionar el turismo nacional en distintos soportes gracias a dos eventos relacionados con la promoción exterior del mismo: la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Comienza el desarrollo de una importante actividad en cartelería turística, diseño de folletos, edición de libros y propaganda en los medios de comunicación.

El primer parador de la historia se inauguraba un año antes, en 1928. Era un edificio de nueva planta localizado en la sierra de Gredos y orientado a la captación del turismo cinegético. El marqués de la Vega-Inclán⁴, promotor de la idea como Comisario Regio del Turismo y la Cultural Popular⁵, planteó también entonces la recuperación del antiguo convento-hospital de Jesús Nazareno en Mérida, con el fin atender a las necesidades derivadas de la celebración de la Exposición de Sevilla.

Localizado en un emplazamiento estratégico, que permitiría las pernoctaciones de automovilistas que circularsen por la carretera Madrid-Sevilla camino al evento, el parador

-
- 3 Ana I. MESÍA LÓPEZ, «La imagen de Galicia en el cartel turístico. Tópicos y realidades», en Juan M. Monterroso Montero, dir., *La huella impresa. Textos e imágenes para una historia del arte gallego*, Santiago de Compostela: Alvarellos editora, 2014, pág. 415.
 - 4 Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer (1858-1942), II marqués de la Vega-Inclán, fue Comisario Regio desde 1911 a 1928, momento en el que este organismo desaparece con la creación del PNT. Trabajó activamente en el fomento del turismo en España, demostrando tener una mentalidad muy avanzada para su tiempo. Su interés por la cultura le llevó a desempeñar diversas tareas en torno a la divulgación y restauración del patrimonio (fue vocal del patronato de la Alhambra y promovió restauraciones como la de la Sinagoga del Tránsito en Toledo o la del Patio del Yeso en los Reales Alcázares de Sevilla), la creación de museos como el del Greco en Toledo o el Museo del Romanticismo en Madrid, el fomento de intercambios culturales y la investigación, por lo que se le considera el gran precursor de lo que en la actualidad se denomina «turismo cultural» en España.
 - 5 Mercedes CABANILLAS GARCÍA, *Introducción a la Comisaría Regia de Turismo. La figura del Marqués de la Vega-Inclán como Comisario Regio*, Madrid: Museo del Romanticismo, Edición digital, 2011; M^a Luisa MENÉNDEZ ROBLES, *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid: Ministerio de Industria y Comercio, 2006, pág. 198; Isabel ORDIERES DÍEZ, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1935)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1995 y Javier RIVERA BLANCO, «El sueño de un visionario» en Carolina MIGUEL ARROYO y M^a Teresa RÍOS REVIEJO, *Visite España. La memoria rescatada*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2014, págs. 152 y 156.

de Mérida tendría que haber iniciado su actividad en 1929 pero por diversos avatares fue inaugurado en tiempos del Patronato Nacional de Turismo (en adelante, PNT). No obstante, su apertura supuso la creación de una segunda línea de negocio para la empresa, relacionada con la recuperación de espacios patrimoniales, a fin de captar nuevos tipos de flujos turísticos derivados del interés por la cultura y el auge del tráfico por carretera.

El PNT, órgano que sustituye a la Comisaría Regia desde abril de 1928,⁶ realizará una intensa labor editorial entre ese año y 1931, al ser el periodo en que dicha institución cuenta con mayor presupuesto⁷. Artistas y escritores reconocidos trabajarán para dicho organismo.

El cartel, en el primer tercio del siglo xx, tuvo un papel destacado como soporte publicitario de interés artístico. Como medio visual de comunicación de masas funcionaba con cualquier tipo de producto pero resultaba especialmente eficaz en su relación con el turismo.

Con el tiempo, se convirtió además en un documento histórico que refleja el entramado simbólico de la sociedad del momento y la estética de toda una época⁸. Fue entendido a principios de siglo como un soporte ideal para la promoción de una determinada imagen al exterior, huyendo de los tópicos y estereotipos que la literatura foránea había difundido sobre nuestro país, en una tendencia afín al pensamiento regeneracionista. Aunque el resultado final muestra que entre los carteles realizados abundan las notas pintorescas, visibles en los ejemplos de paradores, existía una intención de resaltar la historia y el patrimonio cultural y natural de España.

Habida cuenta de que la cartelería turística surge en el siglo xix en Francia, basta con citar a artistas de la talla de Toulouse-Lautrec o Mucha para entender el alcance de la calidad artística conferida a los nuevos formatos del diseño gráfico y su relación con el universo pictórico, las vanguardias o la fotografía⁹. En nuestro país, la época del PNT será considerada como un periodo dorado para el cartel dado que artistas como Baldrich, Tejada, Renau o Castelao colaboran con dicha entidad¹⁰.

El formato, aun dependiendo de la factura de cada artista, respondía a las siguientes pautas: la mayor parte de los carteles de este periodo contenían texto e imagen, salvo la

6 «Real decreto de creación del Patronato Nacional de Turismo», 745 (25 de abril 1928) en *Gaceta de Madrid*, 117 (26 de abril de 1928), págs. 484-487.

7 Ana MORENO GARRIDO, «Turismo de Élite y Administración Turística de la época (1911-1936)», *Estudios Turísticos*, 163-164 (2005), págs. 39-41 y «La estrategia atlántica. Élités económicas e intereses turísticos en la España de Primo de Rivera» *Historia Contemporánea*, 41 (octubre de 2010), pág. 483 y Carmelo PELLEJERO MARTÍNEZ, *La intervención del Estado en el sector turístico: de la Comisión Nacional a la Empresa Nacional de Turismo*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2000, pág. 21.

8 Eliseu TRENÇ, «L'affiche espagnole», en Carlos Serrano *et al.*, *Temps de crise et années folles*, Paris: Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2002, pág. 138 y Alain WEILL, «El cartell turístic: una mirada internacional», en AA.VV., *Imatge i destí. Cartells turístics de les comarques gironines*, Girona: Museu d'Art de Girona, 2003, págs. 19-21.

9 M^a Luisa SOBRINO MANZANARES, «Sobre carteis e historia da arte», en Xose M. Santos Solla, coord., *Galicia en cartel. A imaxe de Galicia na cartelería turística*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pág. 41.

10 Raquel PELTA RESANO, «Bella todo el año. La imagen regeneracionista en el cartel del Patronato Nacional de Turismo», *Eme*, 2 (2014), págs. 50-65.

edición original de los paradores de Gredos y Oropesa de 1930 que carecían de eslogan¹¹. La imagen era de grandes dimensiones para captar la atención de los futuros visitantes, destacando una determinada idea. El interés por transmitir un mensaje al espectador de manera sintética, motivaba la creación de iconografía específica y atractiva para cada producto turístico. De las exigencias técnicas de estos trabajos seriados derivaron las características estilísticas propias del formato donde predominan las líneas sencillas y fluidas, los perfiles bidimensionales definidos y los colores planos aplicados a campos cromáticos amplios [Fig. 1 y 2].

Vamos a analizar las dos imágenes realizadas para la promoción del parador de Gredos y el parador de Oropesa. Con estilos diferenciados logran un mismo efecto como reclamo de los dos primeros establecimientos inaugurados en la red. Es necesario recordar que aunque el proyecto del parador de Mérida fue coetáneo al de Gredos, su inauguración se retrasó notablemente, por lo que Oropesa se convertiría en la primera intervención realizada en un edificio patrimonial que llega a término. Proyectado en 1929 e inaugurado en 1930, sería gestionado por el PNT.

El cartel para el parador de Oropesa es un ejemplo de composición estática donde destaca la monumentalidad, rotundidad y atemporalidad de las formas geométricas del castillo de los Álvarez de Toledo. La figuración resulta anecdótica y descontextualizada a pesar de estar situada en primer plano.

Este trabajo fue realizado por un artista *déco* madrileño, Eduardo Santonja Rosales (1900-1966), descendiente de la familia del conocido pintor Eduardo Rosales. Presenta un estilo más conservador y romántico que sus ilustraciones para revistas como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, como se desprende del uso de indumentaria tradicional en la figuración, una nota muy pintoresca. Su trayectoria ha sido recientemente puesta en valor por Javier García-Luengo¹².

En el caso de Gredos hallamos una combinación entre ambientación popular, una escena costumbrista previa a una cacería, y la introducción de elementos modernos como el automóvil junto al Parador, con un inusitado trazo espontáneo de corte goyesco para tratarse de un cartel. Roberto Domingo Fallola (1883-1956) demuestra en esta obra su pericia técnica a través de la introducción de la figuración animal, siendo un destacado pintor de escenas taurinas.

La luz, el color y el movimiento de la escena nos muestran un estilo diferente al anterior, con cierto influjo del impresionismo francés y de Sorolla¹³. La indumentaria moderna

11 La imagen que podemos publicar en el caso de Oropesa es la primera reimpresión del cartel a la que se añadió el eslogan «Visite España» en francés y una pequeña descripción del parador. El PNT realizó una serie de carteles con este eslogan por lo que se reeditaron los carteles añadiendo la frase. M^a Dolores FERNÁNDEZ POYATOS y José Ramón VALERO ESCANDELL, «Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936)» *Cuadernos de Turismo*, 35 (2015), pág. 167 y Ana MORENO GARRIDO, «El primer sueño del turismo español. Propaganda y desarrollo turístico en los años veinte», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13-3 (2013), pág. 251.

12 JAVIER GARCÍA-LUENGO MANCHADO, «Eduardo Santonja (1900-1966), ilustrador *déco*», *Liño: Revista anual de historia del arte*, 15 (2009), págs. 97-109.

13 Eduardo NÚÑEZ J. PEÑASCO, *Roberto Domingo en la pintura contemporánea*, Arte Español, 1950, págs. 10-31.



Fig. 1. Domingo Fallola, R.: *Cartel Parador Gredos*, 1930. Madrid: Litografía Mateu. CDTE 30-15 R.933



Fig. 2. Santonja Rosales, E.: *Cartel Parador Oropesa*, 1930 (1ª Reimpresión en francés con eslogan *LEspagne Visitez*). Madrid: Patronato nacional de turismo. CDTE 30-05 R.686.

de la figuración junto con la aparición de un vehículo realza la contemporaneidad del cartel¹⁴.

Los carteles se dirigen a dos tipos de cliente diferenciado pero con un marco común a destacar: la España monumental y el equilibrio entre tradición y vanguardia¹⁵. Dicho equilibrio se alcanza de manera diversa debido a la impronta de cada artista. Así, vemos a un pintor costumbrista reproduciendo elementos modernos y a un ilustrador de estilo más vanguardista introduciendo indumentaria popular en la figuración, como contrapunto al juego de volúmenes y los colores planos.

La elección del punto de vista de cada inmueble resulta relevante desde el punto de vista patrimonial. En el caso de Gredos, tenemos un edificio de nueva planta donde el artista privilegia la perspectiva monumental de la fachada lateral, en la que se integraron fragmentos de otros inmuebles procedentes de la localidad segoviana de Villacastín, como la portada de un edificio civil del siglo xv. Se trata de un claro ejemplo de descontextuali-

14 Dolores JUANATEY HEREDIA y Xose M. SANTOS SOLLA, «Turismo y cartelería en Galicia» en Xose M. Santos Solla (coord.), *Galicia en cartel*, pág. 204.

15 Ana MORENO GARRIDO, «Art Déco y vanguardia en el turismo español de entreguerras», *Goya: Revista de Arte*, 349 (2014), págs. 346-363.

zación de restos arquitectónicos, práctica habitual durante el siglo xx, permitida hasta la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español en 1985.

En el cartel del parador de Oropesa el protagonismo lo adquiere la vista de la torre del Homenaje del antiguo castillo, cuando el parador en realidad se había instalado sobre los restos de la parte del inmueble que derivó con el tiempo en una construcción palaciega, quedando este en segundo plano.

Ambos carteles promocionan establecimientos hoteleros pero las imágenes resaltan los valores monumentales e históricos frente a la modernidad o el confort propios de un hotel. Incluso en el caso del cartel de Gredos, los elementos modernos resultan anecdóticos con respecto a la presencia rotunda y dominante de la fachada del parador.

El interés por vender al turista extranjero una experiencia cultural es evidente en esta fecha temprana. El legado del marqués de la Vega-Inclán y su afán por vincular el turismo con la cultura, el patrimonio y la historia, estaba presente a pesar de que los carteles son ya un encargo del PNT.

IMAGEN Y MEMORIA EN DIVERSOS SOPORTES. LA FOTOGRAFÍA

La fotografía daba un gran impulso a la actividad publicitaria de finales del siglo xix, cuando las técnicas de impresión se generalizan, introduciéndose en catálogos, prensa, folletos y carteles. Proliferaron entonces por Europa tarjetas o postales con diverso contenido y soporte: de la promoción de hoteles a empresas, del *souvenir* a la edición en prensa y de los folletos turísticos a las publicaciones especializadas.

Se trata de un excelente medio para conocer el estado del patrimonio, especialmente afectado por los avatares de la sociedad contemporánea. Un ejemplo paradigmático de este tipo de transformaciones es el parador de Benavente. Emplazado sobre los restos del castillo de la Mota, hoy sólo permanece en pie la torre del Caracol. El edificio fue incendiado y desmantelado en la Guerra de la Independencia, y sus ruinas aparecieron en revistas como *La ilustración española y americana*¹⁶.

En la primera década del siglo xx se practicaron una serie de demoliciones en los restos del edificio por cuestiones urbanísticas y, posteriormente, los vestigios del vestíbulo y las bóvedas del castillo fueron exportados a EEUU por encargo del magnate William R. Hearst, a través de la polémica figura de Arthur Byne, el 19 de septiembre de 1929¹⁷. Las cimentaciones realizadas a mediados de los años sesenta para construir el parador en el solar del antiguo castillo dificultan futuras investigaciones, de modo que la fotografía es el documento más fiable para reconstruir su estado a principios de siglo.

La publicidad para captar el turismo interior supone otra fuente de imágenes. Ya en la época del PNT se hacían campañas periódicas en la prensa nacional, donde aparecían fotografías de los edificios de la red, individualmente o en conjunto, junto a pequeños textos

16 *La ilustración española y americana*, 41, 8 de noviembre de 1896, pág. 260

17 José Miguel MERINO DE CÁCERES, «Algunos datos sobre el traslado a Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del castillo de Benavente», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 3 (1993), págs. 211-228.

que informaban de las distancias por carretera. Destacaban las vistas interiores, especialmente los comedores y las estancias con chimenea, elemento especialmente asociado al confort¹⁸. Algunos de estos paradores fueron objeto de una puesta a punto tras la Guerra Civil y de remodelaciones en los años sesenta y ochenta, por lo que aquellas imágenes permiten descubrir el aspecto de la decoración de principios de siglo.

Durante la República se mantiene el PNT, aunque con modificaciones en su estructura y dirección. Adquieren especial relevancia entonces las medidas sociales, la declaración de espacios naturales protegidos y la protección del patrimonio porque los valores culturales, ambientales, deportivos y sociales asociados al turismo, encajaban con los objetivos políticos en relación a la mejora de los derechos laborales.

El crack del 29 resultó menos perjudicial para nuestro país que para otras naciones más desarrolladas económicamente, aunque se sufrieron efectos colaterales que se traducen, por ejemplo, en el descenso de las visitas internacionales. El Servicio de Publicaciones del PNT continúa activo, editando diferentes guías turísticas y de museos pero la cartelería no se renueva sino que se reeditan los trabajos de la etapa precedente.

Los esfuerzos se centran en la construcción de establecimientos para la red pero curiosamente, y a pesar del citado interés por la cultura, se producirá una mayor inversión en edificios de nueva planta, aunque entre 1931 y 1935 se continúa la planificación del periodo precedente. Se concluyen obras ya iniciadas, inaugurándose los paradores emplazados en edificios histórico-artísticos de Ciudad Rodrigo (1931) y de Mérida (abierto finalmente en 1933). Pero destaca la apertura de los doce primeros albergues de carretera proyectados entonces, una tipología hotelera de nueva planta surgida como complemento al *Plan Nacional de Firms Especiales* del Ministerio de Fomento de 1926. La idea era construir unos cuarenta albergues, de los cuales sólo doce fueron llevados a cabo durante la República, enfocados a personas de nivel adquisitivo medio y por tanto pequeños, económicos y de rápida construcción.

Las obras de paradores eran más costosas y la situación económica no permitía grandes dispendios, por lo que durante un tiempo se limitaron aunque se mantuvo la publicidad periódica en prensa, donde aparecerán anunciados los establecimientos recién inaugurados de Mérida y Ciudad Rodrigo, cuya promoción se realizará de manera conjunta a inmuebles de la etapa precedente¹⁹.

Con el estallido de la Guerra Civil, la labor propagandística se orienta hacia la exaltación de los ideales de ambos bandos²⁰. Una vez instaurada la Dictadura, el gobierno franquista utilizará los medios de comunicación para la transmisión de su ideario político, promoviendo una identidad nacional afín a su ideología. Hasta los años cincuenta la situación económica de autarquía y reconstrucción de un país asolado por la guerra, impide el progreso del turismo pero este escenario cambiará sustancialmente con la recuperación económica de mediados de siglo. El turismo será un factor decisivo cuyo éxito se basa en condiciones favorecidas por el contexto histórico: el desarrollo de la sociedad del ocio, la

18 *ABC* (23 de marzo de 1930) y *ABC* (12 de octubre de 1930), pág. 20.

19 *ABC* (11 de octubre de 1931), pág. 14.

20 Beatriz CORREYERO RUIZ, «La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política», *Estudios Turísticos*, 163-164 (2005), pág. 56.



Fig. 3. Claustro barroco clasicista del convento de San Marcos de León. Eliminado en 1963 durante las obras de construcción del Hostal de San Marcos. Imagen tomada por el arquitecto Fernando Moreno Barberá.

mejora en los transportes y el auge del automóvil, el crecimiento de la renta, el acceso a las vacaciones pagadas de la clase media...

Así asistiremos en la segunda mitad de siglo a un aumento exponencial de las inauguraciones de establecimientos de la cadena. La prosperidad económica viene de la mano del I Plan de Desarrollo de 1963. Durante los siete años en que Manuel Fraga Iribarne ostenta la cartera de ministro de Información y Turismo (1962-1969) se realizan cincuenta inauguraciones entre paradores y albergues.

Las colecciones fotográficas, como la que se conserva en el Archivo General de la Administración junto con otras colecciones públicas y privadas, dejan constancia del estado de los inmuebles de la red, antes y después de la reforma para uso hotelero, permitiéndonos documentar algunos desafortunados deterioros en el patrimonio, ocasionados precisamente por las obras de adaptación [Fig. 3].

Ejemplos destacados de estas prácticas son la eliminación de uno de los patios del convento de San Marcos en León²¹, actualmente parador, durante la remodelación realizada en 1964-65 por Moreno Barberá como hostel de ENTURSA²²; o la transformación del antiguo pazo de Bazán en Cambados (1966) en un parador de nueva planta²³, al igual que el palacio de Elduayen²⁴ en

-
- 21 Juan BLAT PIZARRO, *Fernando Moreno Barberá. Arquitecto*, Valencia: COACV, 2006 y *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y Arquitectura*, Valencia: Fundación Caja de Arquitectos, 2006; Benigno CASTRO VÁZQUEZ, *Memoria de veinte siglos de encarcelamiento y arquitectura penitenciaria*, León: Everest, 2007, págs. 91-96; Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^a Pilar GARCÍA CUETOS, *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939)*, Vol. I, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007, págs. 215-222; Carmen DEBEN, *El Hostal de San Marcos*, León: Everest, 1972; José M^a FERNÁNDEZ CATÓN, *San Marcos de León, un siglo de historia (1835-1961)*, León: Archivo Histórico Diocesano, 1961; Tania LÓPEZ ALONSO y Silvia GALLO RONCERO, *San Marcos. El campo de concentración desconocido*, León: Lobo Sapiens, 2012; Fernando MORENO BARBERÁ, «El Hostal de San Marcos», *Obras: Revista de la Construcción*, 106 (1965), págs. 28-37 y Fernando MORENO-BARBERÁ VON HARTENSTEIN, *La empresa pública turística como impulsora de la economía municipal, en el cuarto de siglo del desarrollo español: los casos del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela y del Hostal de San Marcos de León, realizados por el arquitecto Moreno Barberá*, Universidad Cardenal Herrera-CEU: Tesis doctoral inédita, 2011, págs. 125-126 y *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto en turismo*, Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2014, págs. 138-157 y 203-205.
- 22 ENTURSA fue una empresa turística nacional, ligada al Instituto Nacional de Industria, creada en los años sesenta y privatizada en los años ochenta.
- 23 Carlos DÍAZ MARTÍNEZ, *A memoria de Cambados*, Vigo: Xerais, 2005, pág. 49.
- 24 José Elduayen Gorriti, marqués de la Merced, fue un ingeniero y político conservador que adquirió la finca en el siglo XIX y construyó allí una residencia veraniega.

Baiona (1967)²⁵. De este último contamos una extensa información gráfica de postales turísticas, fotografías de prensa, imágenes del proceso constructivo tomadas por el Ministerio o de las obras e inauguración por el NO-DO²⁶.

Ambos inmuebles fueron sustituidos por edificios de nueva planta y estilo regionalista, inspirados en la arquitectura de los pazos gallegos. Sus trazas se deben al arquitecto del Ministerio Jesús Valverde Viñas, poco interesado en la conservación de las construcciones preexistentes cuando presentaban problemas de estabilidad e impedían la rápida ejecución de la obra. Los únicos vestigios del pasado, como detalle pintoresco de sus establecimientos, fueron los elementos heráldicos conservados. En Baiona se conserva además una delicada bóveda de crucería del convento de San Francisco (siglo XVI), sobre cuyos restos se había construido el palacio y que ya había sido reutilizada para decorar su vestíbulo.

El caso de Baiona es excepcionalmente llamativo por la existencia de un amplio número de imágenes seriadas del palacio de Elduayen, de diferentes editoras, fechadas en el primer tercio del siglo XX, lo que nos indica la existencia de un fuerte vínculo entre la población local y el inmueble, como en otros casos que afortunadamente no corrieron la misma suerte (el palacio de los Duques de Frías en Zafra, el castillo de Carlos V en Hondarribia...). Por tanto sabemos que el inmueble tenía una consideración especial en el paisaje urbano de Baiona y como reclamo turístico y, aun así, se desestimó su conservación para abaratar costes [Fig. 4, 5 y 6].

En este periodo la Dirección General de Turismo editará postales dedicadas a los paradores ya inaugurados, con vistas exteriores e interiores como las publicadas por Ediciones Fisa en los años sesenta, y una serie de carteles, tanto de edificios nueva planta como histórico-artísticos, en fotografías de gran formato centradas en algún detalle de las fachadas aunque también aparece alguna panorámica como la del parador de Alarcón. La parte



Fig. 4. Pazo de Bazán (Cambados), década de 1920. En Carlos Díaz Martínez: *A memoria de Cambados*, Vigo: Xerais, 2005, p. 49.

25 El tema de la destrucción patrimonial del Palacio Elduayen lo trata Begoña Fernández en su artículo: Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «El olvido denegado. Memoria de la destrucción de los bienes patrimoniales a través de su reflejo en las fuentes gráficas», en Juan M. Monterroso Montero, dir., «La huella», págs. 381-414.

26 Salvador FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA FRAGA, *Crónicas y estampas de Baiona La Real*, Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra, 2008, págs. 132-151 y *O Val Miñor na tarxeta postal, catalogación postal e fotografía antiga*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1999, págs. 40, 69, 71, 92, 101, 104, 146 y 147; Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «La creación de una identidad patrimonial. Baiona y el descubrimiento de América», *e-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, 13 (diciembre de 2013), págs. 1-25; Beatriz LÓPEZ OTERO, *Monterreal de Baiona: transformaciones de un monumento*, TFM Máster en rehabilitación arquitectónica de la UDC, 2013 y José Ramón SORALUCE BLOND, «Las fortificaciones de Galicia durante el reinado de Felipe II», en Antonio Eiras Roel, *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, 1998, págs. 169-190. AFE: Archivo del NO-DO, NOT 1175 C (12 de julio de 1965) y NOT 1286 B (28 de agosto de 1967).

inferior del cartel contenía un texto en letras blancas sobre fondo negro con el título «España. Parador de...» junto a la provincia concreta bajo estas letras.

En cuanto a la divulgación en prensa, las noticias sobre las inauguraciones, serán habituales en la prensa nacional²⁷, destacando algún hito de trascendencia internacional como el reportaje sobre el parador de Jaén en la revista americana *Life*²⁸.

LA IMAGEN EN MOVIMIENTO. EL NO-DO Y EL MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

Las inauguraciones de la mayor parte de los paradores realizadas entre los años sesenta y setenta aparecerán con cierta asiduidad en los noticieros del NO-DO, que reflejaron la labor del Ministerio de Información y Turismo. Nos centraremos en las aperturas de paradores de interés histórico-artístico en el territorio peninsular. El NO-DO, acrónimo de Noticiarios y Documentales, era un noticiero de extensión breve creado tras la Guerra Civil por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del gobierno franquista. Se proyecta obligatoriamente en los cines antes de la reproducción de cada película entre 1942 y 1976. Los fondos del NO-DO han sido digitalizados por la Filmoteca Española y se pueden consultar en la página web de radiotelevisión española, lo que supone un gran avance para los investigadores de este periodo²⁹.

Como ya hemos señalado, el gobierno franquista encuentra un aliado en la industria turística para transmitir las bondades de España al exterior y mejorar su imagen internacional. Los primeros paradores reflejados en un noticiero, con imágenes en blanco y

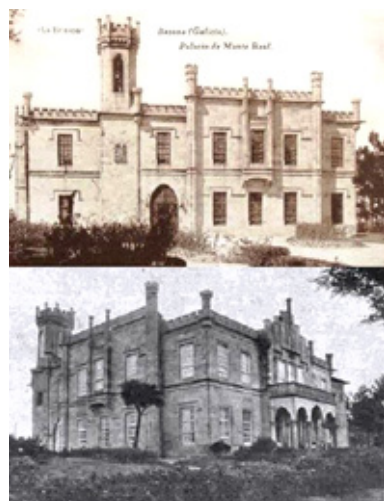


Fig. 5. Fachada Sur del Palacio de Monte Real. Postal de la serie *La Erizana*. Fachadas Sur y Este del Palacio. Imagen publicada en *La Esfera. Ilustración mundial* V-224 (13 de abril de 1918), p. 25.

27 *ABC* (30 de junio de 1965), pág. 17.

28 «Your castle awaits you, Sir!» en *Life Atlantic. Special Issue* Vacationers' Europe, 17 (abril 1967), págs. 30-31.

29 www.rtve.es/filmoteca/no-do/



Fig. 6. Construcción del Parador de Baiona. Desmonte piedra a piedra de la bóveda procedente del convento de San Francisco/Palacio de Eluayen. AGA: 28362-005.

negro y planos fijos, serán el de Pontevedra y el entonces Hostal de los Reyes Católicos en Santiago³⁰, en los años cincuenta³¹.

En esta misma década, sucede un acontecimiento excepcional. El parador histórico-artístico más antiguo de la red fue escenario de una producción de Hollywood dirigida por Stanley Kramer y protagonizada por Cary Grant, Frank Sinatra y Sophia Loren. Sólo el famoso cantante rodaría en Oropesa. La película «Orgullo y Pasión», ambientada en la Guerra de la Independencia, fue la primera película de una serie de grandes superproducciones estadounidenses realizadas en España, que contribuirán a reforzar la colaboración internacional [Fig. 7].

La cobertura por el NO-DO de noticias internacionales como el encuentro entre Salazar y Franco en el parador de Mérida en 1963,³² ofrece imágenes de ciertos establecimientos. Pero sin duda, son las inauguraciones las que adquieren un especial interés ya que el propio Jefe del Estado asiste a algunas junto la plana mayor, como en los casos de León o Baiona; ambos inmuebles considerados de especial trascendencia turística³³. San Marcos se consideraba uno de los hoteles más punteros de Europa y se presume de ello en el noticiero. En otras ocasiones se cubre

la visita del ministro de Información y Turismo a las obras, como en Alcañiz o Baiona³⁴.

30 Los Hostales de los Reyes Católicos en Santiago, de San Marcos en León y La Muralla en Ceuta, son ajenos a la red de Paradores hasta la privatización de ENTURSA (Empresa Nacional de Turismo) en los años ochenta, cuando se incluyen en la red de Paradores para que continuaran siendo de propiedad estatal. Patricia CUPEIRO LÓPEZ, «El Hostal dos Reis Católicos como punto de encuentro. Peregrinación, turismo y patrimonio en la España del siglo XX», en Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero, dir., *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2012, págs. 125-152.

31 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 629A (24 de enero de 1955) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 654A (18 de julio de 1955).

32 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1063 B (20 de mayo de 1963).

33 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1286 B (28 de agosto de 1967) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1178 A (2 de agosto de 1965).

34 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1175 C (12 de julio de 1965) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1271B (15 de mayo de 1967).

Sobre los paradores gallegos es de especial interés la tesis de Beatriz Busto:

Beatriz BUSTO MIRAMONTES, *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)*, Universidad Autónoma de Madrid: Tesis doctoral inédita, 2016, págs. 507-536.



Fig. 7. Fotogramas de *Orgullo y Pasión*, (1957).

Las cosas cambiaron entre 1963 y 1969 cuando en uno de cada 11 informativos se informaba sobre el turismo, a menudo en cada semana del periodo estival. La temática también cambió, de presentarse a España como un lugar paraíso de la placidez y le descanso, los sesenta fueron la década del turismo de masas y la modernización y de las relaciones con el exterior³⁵.

Se suceden las aperturas de paradores en castillos o conjuntos fortificados por Manuel Fraga y el NO-DO las refleja con imágenes del propio evento, como sucede con el parador de Olite, o centrándose en la arquitectura como los casos de Zafra, Cardona, Tortosa...³⁶ Sólo las torres de Villalba y Benavente aparecerán en las páginas en color³⁷ y es interesante destacar la visita de los reyes de España a Cardona en 1976, único

reportaje en el que hemos podido distinguir en las imágenes al arquitecto ejecutor del proyecto, José Luís Picardo³⁸. Los paradores de Zamora y Arcos de la Frontera son los únicos ejemplos de otros tipos arquitectónicos inaugurados por el ministro y cubiertos por el NO-DO, aunque en este último prácticamente no se conservan vestigios del pasado³⁹.

Así mismo es interesante destacar los especiales *Por los caminos de España* y *Paradores de Turismo* que emite la revista *Imágenes* en 1967, una serie de documentales monográficos que estaban dedicados dar a conocer este tipo de establecimientos y fomentar el turismo interior.

El primero de ellos hace un recorrido, a modo de visita guiada por la actriz Conchita López acompañada por otras figuras femeninas, por los paradores de Oropesa de Toledo, Santillana del Mar, Úbeda, Jarandilla de la Vera y Guadalupe y los puntos de interés histórico-artístico de los pueblos donde se ubican. Este especial de *Imágenes* menciona directamente el nombre del arquitecto Luis Martínez-Feduchi, como autor del proyecto de Oropesa, hecho que no se repite en la historia del NO-DO con Paradores. Feduchi fue el primer arquitecto que lleva a término las obras de un parador de tipo histórico-artístico, así que es de justicia su mención.

El segundo reportaje se centra en los paradores de Baiona, Jaén, Santo Domingo de la Calzada y el entonces Hostal de San Marcos en León. A Conchita López la acompañan en

35 Gorka ZAMARREÑO ARAMENDIA, «Cine y turismo en la Costa del Sol. Retrato de unos colonizados», en M^a Teresa Sauret Guerrero, coord., *Usos, costumbres y esencias territoriales*, Málaga: Universidad de Málaga, 2010, pág. 587.

36 AFE: Archivo del NO-DO, NOT 1242A (24 de octubre de 1966), AFE: Archivo del NO-DO, NOT 1758B (4 de octubre de 1976) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1779A (28 de febrero de 1977).

37 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1377B (26 de mayo de 1969) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1537A (19 de junio de 1972).

38 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1733 A (12 de abril de 1976).

39 AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1331B (8 de julio de 1968) y AFE: Fondos del NO-DO, NOT 1245A (14 nov 1966)

su viaje por carretera, personajes de la actualidad del momento: la actriz Nuria Torray y las aristócratas Carmen y María Francisca «Pimpinela» Hohenlohe. La joven actriz aporta un aire juvenil y desenfadado al reportaje mientras que las aristócratas inciden en los detalles, la calidad y la alta exigencia del servicio de Paradores. Desde una óptica actual, no deja de ser llamativa la elección de figuras femeninas en todos estos reportajes, asociando el papel que ejercían en la economía doméstica en la sociedad del momento a su interés por la calidad en el servicio y la gastronomía⁴⁰.

Por último, hemos localizado dos documentales del NO-DO en color y de mayor extensión realizados en este periodo. En 1969 se realiza el documental de divulgación turística *Alivio de caminantes*, dirigido por José Luis Font, con fotografía de José Luis Sánchez. Se mencionan numerosos hoteles españoles donde adquieren gran relevancia los Hostales de los Reyes Católicos y de San Marcos, aunque también aparecen los paradores de Olite, Jarandilla de la Vera, Oropesa, Santo Domingo de la Calzada o Guadalupe, junto a otros paradores de nueva planta y hoteles de todo tipo. La mayoría muestran imágenes panorámicas de los alrededores y vistas de sus interiores acompañadas de música, excepto en el caso de los dos Hostales, donde se describen sus instalaciones mientras una pareja descubre el interior de los inmuebles⁴¹.

En 1971 se edita otro documental, *La ruta de los conquistadores*, donde para ilustrar un contenido histórico sobre monarcas y conquistadores españoles por localidades de Castilla y Extremadura, aparecen sendas imágenes de paradores entonces dedicados a alguno de estos personajes, junto a otros emplazamientos de significación cultural. Por ejemplo, el de Oropesa dedicado al Virrey de Toledo, el de Jarandilla de la Vera a Carlos V o el de Zafra a Hernán Cortés. La factura cambia, desprendiendo un carácter más moderno pero también más reflexivo e informativo. Un grupo de jóvenes realizan el recorrido esta vez pero, además, el discurso tiene un contenido histórico-artístico⁴².

La imagen en movimiento estaba abriendo nuevas vías de promoción, cercanas y directas, creando imaginarios turísticos actualizados y adaptados a nuevas demandas que continúan en constante evolución desde entonces.

40 AFE: Fondos del NO-DO, Paradores de Turismo, en *Imágenes* (1 de enero de 1967).

41 AFE: Fondos del NO-DO, *Alivio de Caminantes*, 1 de enero de 1969.

42 AFE: Fondos del NO-DO, *La ruta de los conquistadores*, 1 de enero de 1971.

**¿UN FRANQUISMO POP?
ASIMILACIÓN DEL ARTE POP EN ESPAÑA
A TRAVÉS DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL (1956-1977)¹**

F. JAVIER PANERA CUEVAS
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En la década de los sesenta el arte pop se asimiló antes a nivel popular en España, a través de las portadas de discos y el diseño gráfico de revistas musicales que por medio de las galerías de arte o las salas de exposiciones. Las obras de artistas como Lichtenstein o Warhol entraron en los hogares españoles a través de las carátulas de singles, EP y LP, a un precio asequible y sin necesidad de disputarle a las «bellas artes» su lugar de privilegio. Sin olvidar que en ocasiones, los componentes ideológicos y de compromiso frente al régimen se deslizaron –o camuflaron– con mayor facilidad a través de la cultura popular, como demuestran algunas portadas diseñadas por artistas como el Equipo Crónica, Juan Genovés o Alberto Corazón entre 1968 y 1975 que se estudian en esta comunicación.

PALABRAS CLAVE

Diseño gráfico musical, resistencia cultural, cultura pop.

ABSTRACT

In the sixties pop art assimilated before at the grassroots level in Spain, through the album covers and music magazines graphic design that through art galleries or exhibition halls. The works of artists like Warhol or Lichtenstein entered Spanish homes through the covers of singles, EP and LP, at an affordable price and without dispute to the «fine arts» place

1 Esta comunicación se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: *La canción popular como fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: Origen y devenir, (1898-1975)* HAR2013-48181-C2-2-R.

of privilege. Without forgetting that sometimes ideological and commitment to the system components, –or camuflaron– slid more easily through popular culture, as evidenced by some covers designed by artists such as Equipo Crónica, Genovés Juan Alberto Heart or between 1968 and 1975 studied in this communication.

KEYWORDS

Graphic design musical, cultural resistance, pop culture.

SABER DECIR NO

El domingo 19 de mayo de 1968, la emisora «clandestina» *La Pirenaica* se hacía eco de una gran manifestación de estudiantes madrileños y el posterior choque con la policía, originado tras el recital celebrado la noche anterior por el cantautor valenciano Raimon en la Facultad de Ciencias Económicas de Madrid. El autor de «Al vent», ofreció un concierto que se convirtió en emblema de la lucha estudiantil contra la dictadura franquista y en nuestra particular versión de Mayo del 68.

Cerca de 6.000 estudiantes abarrotaban el vestíbulo, las escaleras y los pasillos del edificio en una época en que el derecho de reunión estaba vetado gritando consignas de lucha: «¡Madrid con París!» o «¡Libertad, libertad, democracia popular!»; pero no lo tuvieron fácil para volver a casa. Tras la última canción de Raimon, «¡Diguem no!», coreada masivamente junto al cantautor, salieron en manifestación hacia el exterior; pero la policía, armada y a caballo, esperaba a la salida y cargó contra ellos. Algunos grupos alcanzaron la calle de Princesa, provocando un embotellamiento al levantarse algunas barricadas. La policía, volvió a cargar, y practicó un centenar de detenciones. Juan José Millás recuerda en su novela autobiográfica *El mundo* (2007) el vuelco que dio la universidad madrileña a partir de aquel recital y en declaraciones realizadas a *El País* en 2008 con motivo del 40 aniversario señala: «Vivíamos en un país triste, casposo, cutre, con miedo (...) Fue brutal cómo ese concierto marcó un antes y un después en la lucha antifranquista»².

En las horas que precedieron al evento, Raimon se entrevistó en la facultad con el crítico de arte Valeriano Bozal y el pintor Juan Genovés, autor del cartel que anunciaba el concierto, que en los días previos alcanzó una gran difusión; además se repartieron entre los estudiantes unas hojas ciclostiladas con las letras de las canciones en catalán y castellano, ilustradas con un retrato del cantautor realizado por Andreu Alfaro. Era la imagen utilizada como contraportada del EP «Indesinenter» su primera grabación con el sello catalán Discophon.

2 Las actuaciones en las universidades podían esquivar el permiso del gobierno porque la autorización dependía de los decanos. Aunque las autoridades universitarias eran afines al régimen, el entonces decano Ángel Vivas permitió el concierto, organizado por los delegados de actividades culturales del SDEUM. (Sindicato Democrático de Estudiantes). A 25 pesetas la entrada, la recaudación se destinó a los obreros en huelga de Pegaso y a representantes estudiantiles encarcelados en Carabanchel y Yserías. «Raimon revive el espíritu libre del 68 con un concierto en Madrid». El País Agencias, 22/05/2008. http://cultura.elpais.com/cultura/2008/05/22/actualidad/12114_206_850215.html.



Fig 1. *Viento de otoño/Cry*. Single. Pop Tops. Diseño de portada: Alberto Schommer (Movieplay, 1967).

Me ha parecido oportuno comenzar este texto invocando las conexiones entre la música, las artes visuales y la acción política en aquel «mayo del 68 madrileño» porque en las semanas que siguieron al accidentado recital de Raimon, el sello discográfico antes citado publicó un single de 7" con una reedición de la emblemática canción «*Ahí*», más conocida por su subtítulo: «*¡Diguem no!*», con la que se había cerrado el concierto de la Facultad de Económicas, ilustrado en su portada por un diseño del Equipo Crónica en el cual están prácticamente concentrados todos los signos distintivos del repertorio iconográfico que estaba desarrollando en esos años el colectivo de artistas valencianos en su serie *La recuperación* (1967-1969): apropiaciones en clave irónica de imágenes periodísticas de militares desfilando y pronunciando discursos, con los colores virados mediante tintas planas y citas a la historia de la pintura española (El retrato ecuestre de Felipe III de Velázquez), remez-

clados con elementos de la sociedad de consumo –una lavadora o una actriz de Hollywood de rubia melena– bajo una estética de cómic aparentemente inocua. Sin embargo, lo que más destacaba en el diseño era la palabra «NO», en el centro de la composición, maquetada en gran tamaño y con letras mayúsculas rotuladas bajo una tipografía próxima al *Op Art*.

«*¡Diguem no!*» (¡Digamos no!) había sido editada por primera vez en 1963, «camuflada» como cara B del single «*Se'n va anar*» –ganadora del Festival de la Canción del Mediterráneo cantada a dúo con Salomé– y se había convertido en una canción de culto entre sus seguidores. Pero en 1968 cobraba el máximo sentido, al postularse simbólicamente como oposición frente a la exhortación al voto afirmativo en el referéndum (obligatorio) sobre la *Ley Orgánica del Estado* que un año antes había organizado el aparato político franquista, para perpetuarse institucionalmente en el poder; sirviéndose de una agresiva campaña publicitaria en carteles urbanos, radio y televisión promoviendo el «SÍ». Es importante recordar que esta canción fue objeto de censura y durante muchos años tuvo que ser cantada con algunas alteraciones respecto al texto original. Por ejemplo, la estrofa: «Hemos visto encerrados en prisión, hombres llenos de razón» se convierte en: «Hemos visto que han acallado a muchos hombres llenos de razón»). Al igual que había sucedido ese año con la canción «*L'estaca*» de Lluís Llach –cuya letra también fue censurada–, cuando el cantautor llegaba a estas estrofas en los conciertos dejaba de cantar, siendo el público asistente quien coreaba la letra original.

Durante la dictadura las letras de las canciones, antes de ser grabadas, pasaban por la censura, donde recibían dos calificaciones: la primera establecía si la grabación del tema se autorizaba o se denegaba; y la segunda establecía si el tema era radiable o no³. Como el régimen iniciaba una fase de apertura en la que se quería dar una imagen de «permissividad»,

3 Xavier VALIÑO, *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida: Ed Milenio. 2012.

esta segunda premisa va a ser recurrente con los cantantes de la *Nova Cançó*, sobre todo tras el «caso Serrat», condenado al ostracismo por negarse a cantar ese mismo año el luego exitoso «La, la, la» en castellano. Así, en ocasiones se va a optar por autorizar sus grabaciones, pero calificando a los singles como «no radiables», con lo que limitaban enormemente la proyección pública y comercial de los mismos.

En estas circunstancias, reeditar «¡Diguem no!» en 1968 con la iconografía característica del Equipo Crónica, y un elocuente «NO» en el centro de la portada, –y la traducción de la letra en la contraportada– no parecía la mejor de las ideas⁴. Sin embargo; el temor a la censura no fue obstáculo para que en los meses siguientes el sello Discophon sacase a la venta otros cuatro singles con reediciones de algunas de las más comprometidas canciones compuestas por Raimon, con singulares portadas ilustradas de nuevo por el Equipo Crónica: «D'un temps, d'un país»/«El País Basc» (1968) con una imagen de lo que parece ser una manifestación virada en tonos grises mediante tintas planas que, a pesar de su calculada ambigüedad, nos hace pensar en las protestas sindicales a las que tuvo que enfrentarse el franquismo a lo largo de ese año; «Canço de les mans»/«La nit» (1968), con un plano en picado de un desfile encabezado por políticos y militares cargados de medallas –que, a pesar de estar virado en colores morados recuerda inevitablemente algunas puestas en escena de los actos oficiales del franquismo⁵–; «Cantarem la vida» / «Si em mor» (1968) con un retrato del cantante fragmentado, repetido y distorsionado distribuido en viñetas, similar a los que los Crónica realizaban en sus pinturas del periodo 1964-1966; por ejemplo, la iconografía de «El país basc» recuerda serigrafías a dos tintas como «Concentración», «La huelga» o «Muchedumbre» y «Canço de les mans» trae a la memoria la serie *Condecoraciones*. (1966). Finalmente se editó «Quant te'n vas»/ «T'ho devia» (1969) con otra apropiación «pop» del retrato de Doña Mariana de Austria de Velázquez, no muy diferente a las que aparecen en algunos cuadros de la serie *Autopsia de un oficio* (1969-1971).

A estos trabajos se suma otra estupenda portada para un Ep con cuatro canciones del cantautor alicantino Ovidi Montllor con «Gola seca» y «La fábrica de Paulac» en la cara



Fig 2. *Satisfaction/Little Red Roster*. Ep. The Rolling Stones. Diseño de portada: G. Botía (Decca, 1965).

- 4 Se puede recordar al respecto el caso de un grupo coetáneo llamada Los NO, que vieron como su single «Moscovit», ilustrado con otro estentéreo «NO» en el centro de la portada –en el que sospecho que se inspiró el Equipo Crónica–, fue censurado a finales de 1966 en todas las radios. Víctor Portolés miembro del grupo narra aquella delicada situación: «Los No tuvimos serios problemas de carácter político. Era impensable que en medio de aquella campaña electoral un disc jockey anunciase en la radio: ‘Y ahora con ustedes Los No’ (...) así eran las cosas en la dictadura (...)». Entrevista realizada por Julio Molero en el blog *La Fonoteca* (13/09/2010) <http://lafonoteca.net/grupos/los-no/>.
- 5 Equipo crónica utiliza en estas obras la misma estrategia que en la serie *Policía y cultura* en la que trabajan a partir de 1971 y para evitar la censura, los policías y militares de las imágenes aparecen con indumentaria de soldados de las fuerzas de seguridad de otra época o de otros países y no con la propia de la dictadura franquista.



Fig. 3. *Canço de la mare/Diguem No.* Single. Raimon. Diseño de portada: Equipo Crónica (Discophon, 1968).

A y «Canço d'amor» e «Historia d'un amic» en la B. La portada yuxtapone, al igual que algunos cuadros de la serie *La recuperación*, un personaje extraído de *La Romería de San Isidro* de Goya, situado en primer plano, con imágenes de cómic en las que los «bocadillos» –tal y como por entonces se hacía en algunas publicaciones situacionistas francesas– se sustituyen por los títulos de las canciones.

En agosto de 2012, a través del portal de ventas *online Todocolectión*, una galería de arte de Albacete vendió tres originales en acrílico y acuarela que, según sospecho, podrían ser los proyectos/maquetas de las carátulas para los singles del sello Discophon⁶. El primero, pintado precisamente sobre la cubierta de cartón de un disco (medidas: 18 x 18 cm y marco de 58 x 58 cm) combina los motivos iconográficos de la portada «Ahir (Diguem No)», sobrepuesta a un fondo con una especie de embalaje de papel desgarrado (similar a los que

el colectivo utiliza en algunos cuadros de la serie *Autopsia de un oficio*). Por la zona desgarrada asoma un personaje de *Las Meninas* y por la puerta del fondo del cuadro de Velázquez surge un chino portando el *Libro Rojo* de Mao. En un fragmento de papel pegado sobre la superficie del cuadro aparece escrito «Ahir (Diguem No)». Conjuntamente con esta obra se vendía un disco de vinilo de 7" con la superficie pintada en acuarela con el motivo fragmentario de *Las Meninas* y el maoísta antes descrito y un letrero en la parte inferior, como si hubiera sido adherido con una cinta de *Dimo*, con el nombre del cantautor y el título de otra de las canciones: «La canço de la mare». Hay, finalmente, un tercer vinilo de 7" con la «galleta» central pintada en acuarela, con un detalle de la portada del single «*Canço de les mans*»/«*La nit*»; con el título sobrepuesto de modo similar al anterior. Estos cuadros no aparecen en el catálogo razonado editado por el IVAM de Valencia en 2001, ni en el repertorio de obra gráfica y múltiples de Michèle Dalmace (2008). La pequeña pintura sobre el vinilo parece una versión reducida y fragmentaria del lienzo *La amenaza* (1970) de la colección Dra. Traute Prinzessin zur Lippe, aunque en el cuadro era de mayor tamaño (130 x 130 cm). Pero el título de la canción ha sido sustituido por el nombre del Equipo Crónica⁷.

En estas portadas no se aprecia tanto un enfrentamiento de «realidades políticas» como de «realidades culturales». Las imágenes del cómic y la sociedad de consumo, en estos singles son, por una parte, símbolo de la anhelada modernidad y por otra de la civili-

6 Cada «supuesto» original fue vendido por 1500 euros. Naugallery: http://www.todocoleccion.net/artes-acuarelas/equipo-chronica-raimon-ii-x32689802#sobre_el_lote.

7 La obra fue exhibida en la exposición. «Equipo Crónica. Crónicas Reales» (Fundación Juan March de Madrid enero-abril, 2007). El embalaje alude a los cuadros que el estado español mandaba al extranjero para participar en exposiciones y difundir la imagen de una España más abierta. Al sustituir el José Nieto de Velázquez por Mao, con el libro rojo aparece la amenaza de la ideología de izquierdas en el palacio del poder. Michèle DALMACE, «Crónicas reales. Una crónica de mujeres regias», *Equipo Crónica. Crónicas Reales*, Madrid: Fundación Juan March, 2007.

zación anglosajona dominante, mientras que las imágenes de Goya y Velázquez funcionan como metáfora de una sociedad en la que se está produciendo una difícil convivencia entre violencia y cultura, en la misma medida que entre tradición y modernidad. Como apuntaba Valeriano Bozal: «nuestro pop se entiende en términos de realismo; no como celebración acrítica de una realidad moldeada por las nuevas dinámicas de consumo y sus mecanismos de invasión mediática, sino como un lenguaje híbrido que parte de la convicción de que lo artístico puede comenzar a batirse en el territorio de lo social (...)»⁸. Estamos, en cualquier caso, ante seis pequeñas obras maestras del diseño gráfico musical de los años 60, que encajan con la filosofía de las tiradas múltiples y baratas del pop y son al mismo tiempo un reflejo del compromiso político de las dos partes implicadas: músicos y artistas. Pero, en este mismo orden de cosas, no faltará quien considere un acto de oportunismo comercial que el sello discográfico aprovechase los acontecimientos del «mayo madrileño» para editar estos discos.



Fig. 4. *Historia d'un amic/Gola Seca/ La fàbrica de paulac/Cançó d'amor. Ep. Ovidi Montllor. Diseño de portada: Equipo Crónica (Discophon, 1969).*

ALGUNAS COLABORACIONES ENTRE PINTORES Y MÚSICOS EN ESPAÑA (1965-1975)

Sin embargo, colectivos de militancia poco dudosa como Estampa Popular de Valencia habían llegado por entonces a la conclusión de la necesidad de ir sustituyendo los medios de difusión tradicionales –generalmente estampas litográficas realizadas artesanalmente y vendidas en tiradas limitadas– y recurrir a la impresión industrial en *offset*, aumentando el número de ejemplares, bajando los precios y buscando otros modos de distribución como calendarios y tarjetas postales para llegar a nuevos públicos⁹.

Por entonces, los singles de 7" eran un formato dirigido al público juvenil por su bajo precio, su rápido consumo y su comodidad, ya que podían ser reproducidos en peque-

8 Valeriano BOZAL, «Planteamiento sociológico de la nueva pintura española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235 (1969), pág. 53.

9 «Nos dábamos cuenta de que eso de hacer ejemplares numerados y firmados, como los grabados clásicos, ejemplares si no únicos, sí por lo menos limitados, no correspondía a la función auténtica que queríamos darle. Resultaba que luego estas obras iban a parar a los cauces normales de distribución de arte, a galerías, a coleccionistas, etc. Si debía haber una incidencia masiva, lo más popular era la tarjeta postal o el calendario (...)».

Joan Antoni Toledo, en entrevista recogida en Ricardo MARÍN VIADEL, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia: Departamento de Estética, 1981, pág. 136. El tema ha sido objeto de revisión en la exposición «Colectivos artísticos en Valencia bajo el Franquismo, 1964-1976» celebrada en 2015 en el IVAM, comisariada por Román de la Calle y J. Ramón Escrivá.



Fig. 5. *Silencio*. LP. Adolfo Celdrán. Diseño de portada: Juan Genovés (Movieplay, 1970).

ños tocadiscos portátiles. De hecho, algunos de los más concienciados miembros de Estampa Popular también cedieron sus obras o las crearon *ex profeso*, para que fueran reproducidas en otras portadas de discos de cantautores; tal es el caso del fundador del grupo, José Ortega que en 1968 ilustró con varios grabados la carpeta del disco *La poesía española de hoy y de siempre* de Paco Ibáñez y en 1974 la portada del LP: *Cantes del pueblo para el pueblo*, de Manuel Gerena. Los miembros de Estampa Popular de la Plana: Gerard Salas, Sanz Clos, Eusebi Bauccells y Josep Vernis, hicieron lo mismo con la carpeta de «Album Subirachs» del cantautor homónimo (Concentric, 1968). Así mismo, Agustín Ibarrola, fue autor de la portada del LP *Herriak ez du barbatuko* de Imanol (1976). En los tres casos la gráfica de estos artistas muestra una interesante síntesis entre la temática social consustancial al colectivo y la asimilación de rasgos del pop,

especialmente visibles en la contraportada del LP de Rafael Subirachs, ilustrado con una estampa de Josep Vernis que representa una ruleta /diana con un signo de interrogación en el centro, que, inevitablemente, nos hace pensar en las dianas que por aquellos años trasladaban a sus cuadros artistas como Jasper Johns y Peter Blake.

La misma fusión de expresionismo y asimilación titubeante de signos pop, –pasados precisamente por el filtro irónico de la música «ye-ye»– la encontramos en un linograbado realizado en 1966 por Guinovart bajo el título «*La bomba ye-ye*», que alude al incidente con el avión de las fuerzas aéreas norteamericanas que dejó caer una bomba en Palomares (Almería). En una serie de viñetas conectadas con flechas, se evoca aquel suceso que el franquismo intentó silenciar, mediante la imagen de un coro que alza la voz en un «bocadillo» del cómic: «Todos cantamos la bomba ye-ye», en sarcástica alusión a la canción popularizada por Conchita Velasco en 1965¹⁰.

Antes hemos hecho mención expresa a la colaboración de Juan Genovés con Raimon, pero además, el pintor valenciano hizo lo propio dos años después con el cantautor alicantino Adolfo Celdrán; cediendo dos de sus más emblemáticas pinturas «*La reja*» (1967) y «*Cinco minutos*» (1969) para la portada y carpeta interior del LP *Silencio* (1970). La portada es una imagen en negativo que muestra las típicas multitudes que corren –¿se manifiestan?– vista a través de los barrotes de la ventana de una prisión, mientras que el desplegable interior está ilustrado con varias secuencias, de apariencia casi fílmica, de un fusilamiento, que denuncia la actividad represora de los últimos años del franquismo. Esta ilustración forma parte de una serie editada en 1967 por la Galería Marlborough de Madrid precisamente bajo el título «Silencio, silencio» y presentada al año siguiente en Londres y Nueva York; y se relaciona a su vez con la obra cinematográfica del director norteamericano Stuart Cooper que rodó ese mismo año una película titulada *A test of violence* basada en los cuadros

10 Recogida en el estudio de Noemí DE HARO GARCÍA, *Grabadores contra el franquismo*, Madrid: CSIC, 2010.

de Genovés, con la que obtuvo la medalla de plata en el Festival de Venecia. El Lp fue autorizado por el régimen para salir a la venta, pero no para su radiación, lo que anuló sus posibilidades comerciales.

Otro caso que ejemplifica las fecundas relaciones entre música y artes visuales en aquel convulso periodo es la portada creada en 1975 por Alberto Corazón para el LP *14 de abril* del grupo sevillano Goma, con una enigmática ilustración que mezclaba elementos del pop y el arte conceptual. El título del disco tenía un componente elípticamente subversivo: alude a la fecha de instauración de la Segunda República en 1931; pero también al 14 de abril de 1974, fecha en la que el grupo se formó al cobijo de la galería «Centro de Arte M-11» de Sevilla, –con el crítico Quico Rivas como impulsor del proyecto– La ilustración de Corazón es una pirámide truncada con el ojo de Horus en su parte superior, de resonancias masónicas. Según parece, bajo la pirámide, el artista intentó camuflar una bandera republicana, como si fuera una especie de filacteria decorativa, pero la compañía discográfica Movieplay cambió los colores por los de la bandera española.

En esa fina línea que separa el arte pop del conceptual, se sitúa también la carpeta del Lp *Tamarán* (1974) del artista y músico canario Juan Hidalgo. La portada de este disco que tiene a John Cage como inspirador y que fue definido por el fundador de Zaj como «Gotas de esperma para 12 pianos de cola», presenta un fotomontaje con tres culturistas exhibiendo sus músculos recortados sobre la silueta de la isla Gran Canaria. Nos recuerdan vagamente a algunos collages de pioneros del pop como Richard Hamilton o Eduardo Paolozzi.

ARTE EN EL POP Y POP EN EL ARTE. PRECURSORES

Pese a que las colaboraciones entre músicos y artistas visuales que acabamos de analizar pueden ser vistas por algunos como algo excepcional, estas relaciones eran comunes en el ámbito anglosajón. En realidad, las genealogías del Rock y el Pop Art discurren de modo sorprendentemente consecutivo desde que en marzo de 1956 Elvis Presley, editase su primer álbum bajo el sello RCA y en poco tiempo lograrse situarse en lo alto de las listas. Pocos meses después, al otro lado del Atlántico el artista británico Richard Hamilton realiza un pequeño collage que tiene prácticamente las mismas dimensiones que la portada del disco de Elvis con el título: «Just what is it that makes today's home so different, so appealing?» que, tras ser exhibido en la exposición «This Is Tomorrow» en la Whitechapel de Londres, será considerada pieza fundacional del Pop Art. En una carta escrita meses después, Hamilton definió el Pop Art como: «popular, efímero, fácil de olvidar, barato, producido en serie, joven, divertido, sexy, tramposo, lleno de glamour, un buen negocio...» estos epítetos y muchos más se podrían aplicar, sin duda, al primer LP de Elvis, cuya portada, desde



Fig. 6. *14 de abril*. LP. Goma. Diseño deportada: Alberto Corazón. (Movieplay/Gong, 1975).

el punto de vista del diseño gráfico resulta tan icónica e influyente como el collage de Hamilton. Además, la música de Elvis sonó en el *jukebox* que formaba parte de la instalación «Fun House» con la que Hamilton participó en *This Is Tomorrow*.

Lo cierto es que la década de los sesenta alumbró a la primera generación de artistas que habían crecido escuchando música pop/rock desde niños; lo que explica que músicos como Elvis, The Beatles, The Rolling Stones o The Velvet Underground se convirtieran en uno de los motivos preferidos para ser representados por artistas anglosajones como Ray Johnson, Andy Warhol, Peter Blake o David Hockney. Al mismo tiempo, bandas como The Beatles, The Rolling Stones, The Who, Pink Floyd o Roxy Music, por citar sólo algunas de las más significativas, contaban entre sus filas con músicos plenamente familiarizados con la estética del pop y los nuevos comportamientos artísticos, pues eran estudiantes de *Art Schools* que habían coincidido en las aulas con artistas como Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Richard Hamilton, Gustav Metzger o Tom Phillips¹¹.

Una década después de «*This is Tomorrow*» Hamilton frecuentaba los ambientes musicales del *Swinging London* y colaboraba con bandas como The Rolling Stones y The Beatles (A quienes diseña en 1968 la portada del «Disco blanco») pero además será profesor de Brian Ferry (Roxy Music); al igual que Eduardo Paolozzi, que fue profesor de Stuart Sutcliffe miembro fundador de The Beatles y años después responsable del diseño para la carpeta del Lp *Red Rose Speedway* de Paul McCartney & Wings (1973). ¿Y qué decir del otro pionero del pop británico Peter Blake?, pues que acabó siendo más célebre por su portada para el LP *Sergeant Pepper's* de The Beatles que por sus pinturas. De hecho, la lista de artistas de prestigio vinculados al pop que en algún momento de su carrera diseñaron portadas de discos sería interminable: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Mel Ramos, John Baldessari, Allen Jones, Jim Dine, Peter Philips, Richard Lindner... entre un largo etc.

¿UN FRANQUISMO POP?

En España, con el ambiente represivo y la censura instalados en todas las esferas de la vida pública, en la década de los 50 no parecían darse las condiciones para la asimilación de unos signos estéticos que, invariablemente, se asociaban a la menospreciada cultura anglosajona. En los años previos al nacimiento del rock el régimen ponía todas las trabas posibles a cualquier ritmo musical que se mostrase como alternativa a las esencias patrias, con especial inquina a la música en inglés y los ritmos negros¹²; sin embargo, y a despecho de lo que suele afirmar una y otra vez la historia «oficial», el régimen franquista no denostó,

11 El fenómeno ha sido estudiado por Simon FRITH y Howard HORNE, *Art into Pop*, Nueva York: Methuen Young Books. 1987.

12 En la circular enviada a las radios españolas el 17 de septiembre de 1942 (activa hasta 1966) por la *Delegación Nacional de Propaganda* puede leerse: «Queda terminantemente prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el Estudio la llamada música 'negra', los bailables 'Swing', o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto (...).».

prohibió, ni persiguió el rock'n'roll. Los sucesivos gobiernos del dictador, en realidad, no prestaron apenas atención al fenómeno porque, –al menos en sus inicios– no lo consideraban peligroso políticamente; y además se creía que, la del rock, sería una moda efímera¹³. Es cierto que la censura retrasó el estreno de algunas películas o modificó las portadas de algunos discos, pero desde 1955 nunca existió una política expresa de prohibición ni nada parecido y los primeros discos de Bill Halley & His Comets o Elvis Presley se publicaron en España ya en 1956, aunque sin demasiado eco a nivel de medios.

A esta situación de permisividad no debe ser ajena la firma en septiembre de 1953 de los *Pactos de Madrid*, por los que se autorizaba la instalación de cuatro bases militares norteamericanas en España y se restablecían –y favorecían– las relaciones comerciales con ese país. Así, en 1954, Discos Columbia fabricó en España los primeros discos microsurco de vinilo que revolucionaron el mercado de la música y la concepción del diseño gráfico de sus cubiertas. De hecho, en los discos importados a través de las bases americanas y sus emisoras de radio se ha querido ver el germen del incipiente rock que se grabará en España a finales de los 50, pues las primeras bandas y solistas de rock españoles se fundan en ciudades que cuentan con bases americanas o son escala de la VI Flota (Madrid, Barcelona, Sevilla-Cádiz, Zaragoza, Valencia).

En octubre de 1958, se crea *Comisión Fulbright* para intercambio cultural entre España y Estados Unidos, que a partir de 1961 pone en marcha un sistema de becas para universitarios españoles que deseen completar su formación en Estados Unidos. Al regresar, muchos de aquellos estudiantes traían sus maletas cargadas de guitarras eléctricas y discos de rock.

En 1959/60 –el mismo en que el régimen inicia el *Plan Nacional de Estabilización Económica*– aparecen los primeros discos grabados por músicos españoles como Los Estudiantes (Madrid), Los Milos (Valencia) Chico Valento (Zaragoza) o El Dúo Dinámico y Los Pájaros Locos (Barcelona) que incluyen canciones que pueden ser definidas estilísticamente como rock.

El franquismo estaba intentando incardinarse en el contexto internacional exhibiendo una suerte de *aggiornamento* –más sociocultural y estético, que político– que se notó inmediatamente en los rituales de ocio. A eso puede sumarse que la sociedad española, ya por aquel entonces, estaba «divorciada del régimen político». La España de finales de los 50 y principios de los 60 sufría una curiosa esquizofrenia. Por una parte, alumbraba una sociedad homologable a la del resto de Europa (mayoritariamente de clase media y urbana –o en camino de serlo–) mientras por otra, mantenía un gobierno autocrático de corte tradicionalista y ultracatólico al que no le tembló la mano en suspender las multitudinarias «Matinales del Price», celebradas 1962 y 1963 en las que dieron sus primeros pasos bandas como Los Pekenikes, Los Estudiantes o Los Relámpagos, cuando sospecharon que aquellos conciertos que terminaban con cientos de jóvenes bailando el twist cerca de La Cibeles corrían el peligro de convertirse en un nido de agentes subversivos.

Citado por Francisco SEVILLANO CALERO, *Dictadura, socialización y conciencia política. Persuasión ideológica y opinión en España bajo el Franquismo (1939-1962)* [Tesis doctoral], Alicante: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, págs. 323-324.

13 Las dos primeras grabaciones de Elvis editadas en 1956 en España fueron Eps compartidos con Pérez Prado –el rey del mambo–. Es obvio que las compañías discográficas pensaban que el rock era «otro efímero ritmo de moda» como fueron el mambo, twist o el mádison.



Fig. 7. *el país basc / d'un temps, d'un país*. Single. Raimon. Diseño de portada: Equipo Crónica (Discophon, 1968).

Es significativo, que tanto en la prensa afecta al régimen como en aquella que tenía un perfil crítico se publicaran comentarios negativos sobre los jóvenes que salían por la calle bailando y aullando al «ritmo enloquecido» del Twist: «¿Donde vamos a parar? Los chicos se suben por las paredes, mientras les dejan, claro. Quieren más, más...» (*Triunfo*, n.º 27, 8/12/ 1962, pág. 25). En la edición del 30 de diciembre de 1963 del diario Pueblo, el titular rezaba: «En plena calle y a sólo 100 metros de Cibeles». Seguía una crónica en el que se cuestionaba a una juventud que ocupaba de manera ruidosa y descontrolada las calles de la capital. En noviembre de 1964 el diario ABC reflexiona sobre el comportamiento «desviado» de la juventud: «Bandas de menores (...) jóvenes que se fugan de sus casas, muchachos y chicas que, como los de otras latitudes, sienten el ritmo desconcertante de una música nueva, la imitación de una moda extravagante... la promiscuidad de bailes sucios... »¹⁴. Las repetidas críticas consiguieron su obje-

tivo y en 1964 las matinales fueron prohibidas por la Dirección General de Seguridad, sin margen para recursos.

Por otra parte; el propio sistema del arte español en las décadas de los 50 y 60 fue poco favorable –cuando no, hostil– a la asimilación de las tendencias pop¹⁵. Un sector mayoritario de la crítica y los artistas consideraba el arte pop bajo sospecha: «una tendencia frívola, ajena y poco deseable (...)», «el arte pop basa sus valores en una aceptación permanente y acrítica de los símbolos culturales dominantes (...)»¹⁶. Paradójicamente, esto se producía tanto desde la crítica de derecha, como desde la de izquierda, posicionada contra cualquier forma de arte que tuviera que ver con la «sociedad del espectáculo» y la cultura americana. Que el Equipo Crónica tuviese una obra titulada: *El realismo socialista y el pop art en el campo de batalla* (1969) demuestra hasta que punto intentaban guardar distancias prudenciales respecto al pop anglosajón. Todavía en 1974, Simón Marchán Fiz en su influyente texto *Del arte objetual al arte del concepto* justificaba la escasa penetración del pop en el arte español de la siguiente manera:

En España no recogió demasiadas adhesiones y siempre muy mediatizadas. Las razones han sido de tipo estético-cultural y socioeconómico. En primer lugar, el peso específico de la tradición informalista-expresionista se resiste a aceptar las técnicas populares. Pero la causa principal es de naturaleza social, pues los fenómenos pop solo tienen razones objetivas en sociedades industriales de consumo (...) Los primeros síntomas pop obedecen inevitablemente a aportaciones mimé-

14 Citas recogidas por Celsa ALONSO, «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de música iberoamericana*, n.º 10, 2005, págs. 225-254. «»

15 J. DÍAZ SÁNCHEZ, «Sobre la recepción del Pop Art en España», en M. Cabañas Bravo, coord., *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid: CSIC, 2005, pág. 497.

16 Eduardo ALAMINOS, «Los Crónica: crisis de una práctica», *Artes plásticas*, 10 (1976).

ticas de la vanguardia exterior. Y cuando las condiciones objetivas empiezan a posibilitar fenómenos pop, el cambio de una economía del subdesarrollo según el modelo neocapitalista aparece sembrado de contradicciones, pues la transición no ha sido del conjunto del país, sino de alguno de sus sectores, en especial de la burguesía urbana (...)17.

Resulta pues, tan paradójico como significativo, que en ese contexto que intentaba mostrarse impermeable a la cultura pop, fuera precisamente la música popular (y muy particularmente el diseño de las portadas de discos) la que introdujera en España de manera más explícita las propuestas más avanzadas de la estética pop internacional.

Digámoslo bien claro: el Pop Art y otras propuestas paralelas a esta tendencia como el Op Art se conocieron –y asimilaron a nivel popular– en España, antes a través las portadas de discos y el diseño gráficos de revistas y póster que por medio de las galerías de arte o las salas de exposiciones. Las obras de artistas como Lichtenstein o Warhol entraron en los hogares españoles a través de las carátulas de singles, Ep y Lp, a un precio asequible y sin necesidad de disputarle a las «bellas artes» su lugar de privilegio. Dos ejemplos significativos: la carátula diseñada por Alberto Schommer en 1967 para el single «Viento de otoño» de los Pop Tops en la que se apropia de un conocido cuadro de Lichtenstein para hacer un juego de palabras con el nombre de la banda o la reinterpretación en clave «warholiana» de G. Botía, para la portada del Ep «Satisfaction» de The Rolling Stones editado en España en 1965.

Si tenemos en cuenta que la primera exposición individual en España de Andy Warhol no se realizó hasta 1975 en la Galería G de Barcelona y la primera monográfica de Roy Lichtenstein no fue hasta 1983 en la Fundación Juan March, podemos asegurar que el primer contacto del público no especializado con el pop americano, se realizó a través de la gráfica en portadas de discos o programas musicales como Último Grito (Iván Zulueta), que dedicó un reportaje al Pop Art en una de sus últimas emisiones en 1969.

¡QUEREMOS BAILE! EL ARTE Y LA MÚSICA POP EN EL CAMPO DE BATALLA

Con todo, no faltan críticos con el significado político de esta asimilación de las formas del arte pop durante la dictadura a través de los rituales de ocio y consumo juvenil. Entre ellos es especialmente beligerante Juan Pablo Fusi para quien:

(...) el clima cultural del régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial. Por una razón esencial: porque esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popu-



Fig. 8. *canço de les mans/la nit*. Single. Raimon. Diseño de portada: Equipo Crónica (Discophon, 1968).

17 Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Ed. Comunicación, 1974, pág. 36-37.

laridad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen (...)¹⁸.

Bajo la «adorniana» opinión de Fusi, las prácticas subculturales contribuían a desmovilizar a los jóvenes y a sostener y perpetuar el régimen bajo la máscara de una suerte de «Franquismo Pop» que en aquellos años del desarrollismo, ofrecía su cara más amable en las formas más populares de consumo y diversión... «financiadas por los bolsillos pateranos» según apuntaba sin condescendencias Vázquez Montalbán, que ya en los años 70 se mostró muy crítico con lo que denominó la dictadura de lo «juvenícola» denunciando con acritud que «habían crecido los cabellos sobre las mismas ideas»¹⁹.

En el lado opuesto, se encuentran autores como la musicóloga Celsa Alonso, para quien el «beat español» no fue un factor despolitizador ni desmovilizador, sino que construyó «un marco de textos y prácticas culturales de compleja interpretación», en el seno del proceso de modernización en la España de mediados de la década de 1960. En idéntico sentido se expresa Rafael Revert, periodista y locutor de radio en una entrevista recogida por esta autora:

El beat no nos adormecía, todo lo contrario (...) Escuchar aquella música era una forma de protestar, de ir contra corriente, de manifestar la oposición al régimen. La música era lo único propio que teníamos los jóvenes. Nos entregábamos intensamente a ella, nos comprometíamos con ella, porque no teníamos nada más que eso (...)²⁰.

Otra periodista, Rosa Montero, que asistió con 14 años al concierto de los Beatles en Madrid en 1965, recuerda al respecto:

Entonces comprendí que ser beatlémano suponía combatir lo que los grises eran, y que el rock no consistía sólo en música, sino también en intentar imaginar un mundo diferente²¹.

Y el «caso Raimon», parece dar la razón a historiadoras como Inma Julián o la investigadora sobre la historia del diseño gráfico en Cataluña M. Àngels Fortea²² que defiende: «Hacia 1968, el estilo Pop se había convertido en el lenguaje formal de la resistencia cultural catalana y por extensión al resto del país (...)».

Obviamente no se puede generalizar; pero, en determinados contextos la cultura pop se convirtió en una herramienta de oposición pacífica al régimen nada despreciable pues, más allá de ese consumo supuestamente pasivo, fomentado por la industria discográfica, respondía al deseo de construcción de una identidad cultural diferenciada de aquello que se promovía institucionalmente. Y en mi opinión, en el contexto de una dictadura como la franquista, esto podía ser considerado tan inocente por unos, como peligroso por otros... pero de lo que no cabe duda es de que contribuyó a minar desde dentro los pilares de la ya fisurada sociedad española.

18 Juan Pablo FUSI AIZPURÚA, *Un siglo de España. La Cultura*, Madrid: Ed. Marcial Pons, 1999, pág. 109.

19 Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Cien años de canción y Music Hall en España (1974)*, Barcelona: Difusora Internacional, 1974, pág. 369.

20 Celsa ALONSO, «El beat español», págs. 225-254.

21 Citado en Enrique SÁNCHEZ y Javier DE CASTRO, *Ole, Beatles*, Lleida: Pagés, 1994, pág. 43.

22 M. Àngels FORTEA, «Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta», *Iconofacto*, Vol. 9, 12 (enero-junio 2013), págs. 9-37.

En 1966 la *Hoja del Lunes* de Bilbao recogía un hecho insólito: «Manifestación de jóvenes de 14 a 16 años en Bilbao. Gritan por las calles: ¡Queremos baile!»²³. Más allá de lo anecdótica que pueda parecernos esta noticia merece la pena, para terminar, que la comparemos con la noticia de la manifestación tras el concierto de Raimon con la que comenzábamos este texto.

Si, como hemos intentado demostrar, en 1968 algunos jóvenes españoles, aunque pesimistas y escépticos, tenían «una conciencia generacional clara» y demandaban una democratización institucional inmediata, habría que preguntarse qué papel jugó la cultura popular en ello. Sería en fin, positivo, calcular cuántos, de aquellos muchachos que bailaban twist en La Cibeles tras los conciertos del Price en 1962, de aquellos que asistieron al concierto de The Beatles en Madrid o Barcelona en 1965, o de los que se manifestaban por las calles de Bilbao ¡exigiendo baile! en 1966; cuántos, en suma, pocos años después, participaron en las protestas contra el régimen que, casi de modo inevitable, seguían a los conciertos de Raimon, Lluís Llach o Paco Ibáñez o se compraron sus discos para sentir que formaban parte de aquello.

23 Rogelio BLASCO, «Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano», en *Actas del III Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Bilbao, una ciudad musical*, Bilbao: 1998, pág. 341.

VALORACIONES SOBRE EL APRENDIZAJE, LA PRAXIS ARTÍSTICA Y SU COMPRENSIÓN EN EL ÁMBITO DE LOS MASS MEDIA

IVÁN DEL ARCO SANTIAGO

Universidad de Salamanca

RESUMEN

La comprensión de toda obra artística subyace de la dicotomía entre las impresiones del artista y del espectador. Erigidas éstas de acuerdo a diversos aspectos socio-culturales, incrementan el imaginario colectivo, en el que los mass media tienen un papel fundamental al configurar parte del mismo. A la sazón, se imprimen nuevas formas iconográficas que provocan replantearse la influencia del discurso en la visión tanto del artista como de los propios espectadores, dando lugar al surgimiento de perspectivas revisionistas.

PALABRAS CLAVE

Mass media, Disney, romanticismo, imaginario, iconografía.

ABSTRACT

The understanding of whatever piece of art develops from the dichotomy between the impressions of both the artist and the spectator. These arise from different sociocultural aspects, thus increasing the collective imaginary, in which mass media has a fundamental role. New iconographic forms are introduced and they make us rethink about the influence discourse has in the vision that both the artist and the spectators have, giving way to the emergence of revisionist perspectives.

KEYWORDS

Mass media, Disney, Romanticism, imaginary, iconography.

EXORDIO

A lo largo de la historia, toda obra artística ha encontrado en sus espectadores diversos niveles de comprensión e interpretación según los conocimientos de los destinatarios y su capacidad para evitar el etnocentrismo cuando visualizaban obras de un pasado que transcendía su cultura. Obras artísticas que no han sido homogéneas a través del tiempo, sino que se han visto influenciadas por una serie de factores geopolíticos, sociales, religiosos, filosóficos o científicos, que han condicionado su resultado final. Son aspectos que, propiciados por los avatares históricos, condicionan la manera de entender el entorno contextual propio de cada obra en las dos vías básicas existentes desde el punto de vista exegético: creador y observador. En ambos casos, la formación intelectual de los implicados es crucial ya que el nivel alcanzado nos desvelará la dificultad de codificación que pueden alcanzar tanto uno como otro, convirtiéndose en un aspecto sumario a valorar cuando hablamos de la estética de la forma, su diseño e interpretación simbólica¹.

Todo artista depende de su nivel formativo y erudición para configurar sus composiciones ya que le hará disponer de un variado corpus icónico de cara a la praxis artística con la que plasmará asimismo su personalidad². Ello se convierte en el valor fundamental por el que se distinguen los genios, tal como le sucedió, por ejemplo, a Velázquez, a quien su paso por la 'Cárcel dorada del arte', el afamado taller de Pacheco en la Sevilla del XVII, le supuso un giro decisivo en su devenir³.

Si decisiva es la formación en el artista, no menos importante es ésta en el espectador, mecenas o promotor de la obra, quien sin un nivel parejo al de aquél no podrá alcanzar el trasfondo de la pieza. Esto nos conduce a que el arte tradicional acostumbraba a tener un carácter elitista, especialmente a lo largo de la Edad Moderna, en la cual la formación de dichos artífices es notable, llegando a crear auténtica poesía plástica, tal como se manifiesta en la clásica sentencia de *ut pictura poesis* que podríamos hacer extensible a la retórica de la escultura renacentista o posterior⁴. Convertir la imagen en poesía fue un acto de

-
- 1 Nicos HADJINICOLAOU, *Historia del Arte y lucha de clases*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, págs. 23 y ss. Resume el pensamiento de René Huyghe matizando que «la historia de la producción de imágenes no es otra cosa que la historia de las naturalezas humanas que se ocultan detrás de cada obra».
 - 2 Dolores MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Mito y leyenda del artista en la actualidad*, https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223_Fernandez_Martinez_Mito_del_artista.pdf [consultado 30/06/2016], Grupo de Investigación Mitocrítica. Nos indica que es una cuestión que se viene certificando desde las primeras historiografías como las *Vidas* de Vasari.
 - 3 Miguel MORÁN TURINA, *Antonio A. Palomino. Vida de don Diego Velázquez da Silva*, Madrid: Ed. Akal, 2008, pág. 22. Se indica que «era la casa de Pacheco Cárcel dorada del arte, Academia, y Escuela de los mayores ingenios de Sevilla».
 - 4 Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de Seis Ideas*, Madrid: Ed. Tecnos, 2001, págs. 143-147. Para lo referente al *ut pictura poesis* ver la obra de Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid: Ed. Cátedra, 1982 y Pierre CIVIL, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: el poema al retrato grabado», en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, dir. ed., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, págs.419-432.

recuperación del pasado, factible gracias a los cambios intelectuales producidos por unos artistas que veían en su formación la única manera de medrar en la sociedad de su tiempo, superando el estado de mediocridad y el espacio artesanal que les deparó el medievo⁵. Época en la que, bajo una estética sencilla con fines educativos, se creaba para la masa.

PRAXIS ARTÍSTICA E ICONOGRAFÍA DE MASAS

A veces pensamos que la iconografía de masas es algo nuevo pero olvidamos que hubo tiempos en los que el arte también se realizó para el pueblo y bebió de las formas que éste generaba o comprendía en su bajo nivel intelectual. Algunas de ellas persistieron, otras se olvidaron. Dicha persistencia es la base del incremento del corpus imaginibus de la humanidad, momento en el que, al transgredir la época para la cual fueron creados, abandonan el ámbito de la iconografía de masas para engrosar el amplio elenco iconográfico del imaginario colectivo⁶.

Las diversas formas que nos han acompañado durante siglos han sido valoradas por las sociedades, las cuales manifiestan inquietudes culturales singulares a lo largo de los siglos. El inexorable paso del tiempo conlleva cambios que provocan modificaciones en valores, conceptos, costumbres y en el desarrollo artístico, científico e industrial. Entre los aspectos que mutan está el del propio concepto de belleza que, siendo primordial del arte, explica la elección de las formas artísticas y las mutaciones iconográficas o el mantenimiento de las mismas, así como sus significados⁷. Se podría decir que belleza y forma se concitan en el marco de la iconografía y su evolución.

Por otro lado, Laurie Schneider Adams escribió una vez que «entre una idea artística y su ejecución pueden hallarse muchas cosas; el intermediario más concreto es el medio»⁸. Éste se compone de todos aquellos elementos de los que uno dispone para realizar una actividad, bien sean heredados del pasado, bien surjan en la contemporaneidad de la praxis artística. Esos elementos participan en toda obra. Junto a los elementos iconográficos tradicionales, existen otra serie de representaciones que adquieren toda su carga semántica bajo la luz de la contemporaneidad. Son imágenes simbólicas del momento originario de la obra en sí, imágenes y metáforas creadas por la sociedad que le circunda, sin cuyo conocimiento y matización perderían su carga exegética. Kandinsky dijo una vez:

Lógicamente, la personalidad no puede considerarse como un ente desligado del tiempo y del espacio. Es más, ella está sujeta en cierta medida al tiempo (época) y al espacio (nación). El reflejo de esta característica temporal es el estilo de la obra⁹.

5 Víctor NIETO y Alicia CÁMARA, *El Quattrocento italiano*, Madrid: Historia 16, 1989, pág. 11. Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid: Ed. Akal, 2004, pág. 35-53 y 59 y ss.

6 Consultar Gilbert DURAND, *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

7 V. TATARKIEWICZ, *Historia de seis*, págs. 231-252.

8 Laurie SCHNEIDER ADAMS, *Arte y psicoanálisis*, Madrid: Cátedra, 1996, pág. 203.

9 Vasili KANDINSKY, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, pág. 22. Cuando en su estudio sobre la literatura fantástica, Robert D. SPECTOR, *The English Gothic. A bibliographical guide to*

Estas apreciaciones que también son válidas a la hora de acometer la estética y exégesis simbólica de las piezas artísticas, reflejan la importancia del momento creador. Es una idea pareja a la defendida por Gadamer quien, en *Estética y hermenéutica*, apostilla que «cada presente tiene su propio espacio de vida y su propia tradición, troquelada en costumbres y hábitos, en todas las instituciones de la vida social»¹⁰. Teniendo en cuenta estos parámetros, cabe destacar la singularidad de las piezas realizadas por los mass media, entre los que destaca la filmografía de la Factoría Disney. Si bien por su soporte se aleja estéticamente de la tradición pictórica de las vanguardias, salvo puntualidades, no sucede lo mismo en el ámbito gráfico, ya que iconográficamente Walt Disney no rechaza su tiempo sino que lo absorbe y representa disfrazado en ubicaciones y tiempos indefinidos. Es por ello que hay que hacerse eco de la nueva iconografía, de las nuevas imágenes simbólicas que se desarrollan en el citado espacio y tiempo del que habla Kandinsky, o en aquella vida y costumbres que señala Gadamer.

A esto, debemos añadir otra cuestión absolutamente cierta: la humanidad vive en un constante proceso de simbolización. Así es como también lo cree Lévi-Strauss, para quien «el arte bebe de las fuentes de la propia dialéctica del proceso de simbolización indisociable de la cultura»¹¹. Proceso en el que se funden mitos y símbolos del pasado y del presente¹². Se podría concluir afirmando que en la creación simbólica y la creación artística, cuyo trasfondo hermenéutico es marcado, el resultado representativo de dichas creaciones está íntimamente ligado a la influencia de la sociedad en el momento en que se realiza la obra¹³.

Esta vertiente de la propedéutica simbólica no es exclusiva del siglo xx y xxi, si bien es cierto que en este momento se muestra de una forma más palpable y profusa, pues como señala Gombrich en *La imagen y el ojo* acerca de la perspectiva y su difusión en época renacentista, la rapidez con que ésta se difundió por Europa «satisfizo una demanda real», siendo la razón de ello el hecho de que «cuanto más se aproximaba el código a la evocación de una realidad familiar, más fácilmente podían contemplar los fieles la reconstrucción de la escena e identificar a los participantes»¹⁴. La acción de evocar una realidad familiar nos introduce en la idea de la identificación y verosimilitud cognoscitiva de lo representado, cuestión importante cuando se habla de masas, pues la socialización del arte no sólo se basa en ofrecer temáticas del mundo social, sino sobre todo en hacer identificable los hechos, por fantásticos que sean, con la realidad social del momento, tal

writers from Horace Walpole to Mary Shelley, Westport: Greenwood Press, 1984, pág. 3, escribió que «cualquiera que sean las relaciones de clase, las obras escritas en diferentes períodos reflejan los cambios sociales, políticos y culturales». El autor, sin darse cuenta, comentó lo que desde el punto de vista histórico-artístico hemos llamado iconografía de masas, pues ¿cómo se pueden representar esos cambios sin el cambio del ideario e imaginario, o los 'intrusismos' en el mismo?

10 Hans-Gerog GADAMER, *Estética y Hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996, pág. 282.

11 José Guilherme MERQUIOR, *La estética de Lévi-Strauss*, Barcelona: Ediciones Destino, 1978, págs. 30-40.

12 G. DURAND, *Lo imaginario*, págs. 116-117.

13 En ello coinciden también las teorías de Dumezil y Lévi-Strauss, aún con sus matizaciones, según se deduce de las palabras de Andrés ORTIZ-OSÉS, *Visiones del mundo*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1995, pág. 36.

14 Ernst H. GOMBRICH, *La imagen y el ojo*, Madrid: Alianza Forma, 1987, pág. 23.

como sucede con los enanitos de la Blancanieves disneyana¹⁵. Cuestión que no es nueva a principios del siglo XX, si bien sí lo sea la importancia que adquiere en ese tiempo, motivada por la vertiginosa incursión de los mass media en la cultura y sociedad contemporáneas.

MASS MEDIA Y SIMBOLIZACIÓN

El término ‘medio de masas’ se podría definir como todo aquel soporte de la creación artística y divulgativa cuyo destinatario receptor es el pueblo¹⁶, desestimando el acotamiento intrínseco a la producción artística precedente creada para una elite de esa sociedad. Así lo definía Jaume Alberó quien afirma que, en las películas de Disney, el destinatario no es solamente el niño, sino también aquel otro niño que hay en cada espectador¹⁷. Los medios de masas más representativos son la fotografía, el cartel, la historieta y fotonovela, sin olvidarnos, como no, del cine y la televisión, los más representativos en la sociedad actual, a los que hay que añadir un nuevo mass media de notoria actualidad: la actividad on-line. En ellos, según define Juan Antonio Ramírez, se encuentra el «arte significativo de nuestros días»¹⁸. Aún así, no queremos conducir a equívocos, todo medio de masas asume tanto «convenciones iconográficas tradicionales» como novedosas, pues en su modus operandi está la integración, «[el] aceptar lo presente y lo pasado, pero con una proyección de futuro»¹⁹.

Llegados a este punto, procede hacer una aclaración más sobre los medios de masas: no todas las actuaciones u obras que se realizan en ellos tienen porque ser artísticas o considerarse como tal. Si seguimos considerando las líneas ofrecidas por Ramírez a la hora de valorar una obra, en los mass media no nos deberíamos centrar en la dialéctica maniquea arte-kitsch, en esa concepción elitista del arte que no acepta aquel realizado en los medios de masas, justo por eso, por dirigirse a las masas. Desmontada esta teoría diferenciadora por Ramírez, quien concluye que «así pues, en el arte todo es legítimo»²⁰, o lo que es lo mismo, no sólo el arte considerado tradicional tiene porque ser arte, pues también un cartel, un cómic, una fotografía o una obra fílmica, tienen derecho a serlo, se debe afrontar qué se considera arte en estos medios. La respuesta hay que buscarla y encontrarla en la pregunta cuál es la razón por la que tal obra o tal otra se considera arte. Así pues, estimamos

15 Véanse las apreciaciones acerca de la ‘socialización’ realizadas por Simón Marchán Fiz en el catálogo-programa del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* (febrero y marzo de 1974) que recoge Juan Antonio RAMÍREZ, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1981, págs. 255-256.

16 Así lo afirmó Erwin Panofsky en *Medium and Style in Motions Pictures*, según recoge Antonio COSTA, *Cinema e pittura*, Torino: Loescher, 1993, pág. 105.

17 Jaume ALBERÓ POVEDA, *La fantasía infantil i Walt Disney: usos educatius i trampes mediatiques del conte de fades*, Lleida: Pagès, 2004, pág. 99.

18 J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas*, pág. 153. A lo largo de todo el libro se analiza con minuciosidad el mundo *mass media*, exceptuando el medio on-line por cuestiones cronológicas.

19 *Ibidem*, págs. 249-251 y 256.

20 Para un análisis más en profundidad de esta cuestión véase de J.A. RAMÍREZ, *Medios de masas*, págs. 259-275, bajo el epígrafe «Los niveles de calidad: kitsch, arte y medios de masas».

que se debe tener en cuenta la calidad del producto tanto si gusta como si no, es decir, atender a las cualidades que a toda obra confieren su categoría como artística: fin de un proceso creativo-intelectual en el que los agentes externos (sociedad, ubicuidad, soporte) influyen pero no dictan (libertad creativa del artista), dando como resultado un objeto estético e icónico ejemplar dentro de su campo artístico que tiene la capacidad de traspasar los límites de su tiempo, llegando incluso a convertirse en fuente compositiva influyente en obras posteriores.

Éste es el caso de las *Silly Symphony* y los largometrajes clásicos realizados por un hombre que quiso cambiar su mundo, ofrecer ilusiones nuevas, mediante la significación de sus obras que, vivas hasta hoy, caracterizan un estilo, una forma particular de realizar dibujos animados. Difícil de haberse producido sin la personalidad de Walt Disney, cuya formación como dibujante y publicista así como su inquietud constante por seguir aprendiendo y mostrarlo, fueron las causantes de todo ello. Inquietudes que supo trasladar a sus dibujantes, quienes han sabido materializarlo a la perfección durante el último siglo. Nada habría sido igual si el contexto hubiese sido otro, sin la sociedad de masas bajo la que se crean dichas obras. Aquella sociedad de masas que se define como la sociedad de la democratización, de la socialización del arte y del pensamiento, surgida en los albores del siglo xx tras los avances sociales, industriales, educativos y políticos planteados ya de forma ambivalente en el seno del siglo xix.

Un caso paradigmático de esta cuestión iconográfica de masas lo apreciamos en *Blancanieves* y los *Siete Enanitos*; especialmente en secuencias suplementarias al relato, debidas al afán de Walt por alargar las historias «para agrandar a todos los miembros de la familia»²¹. Fragmentos en los que se aleja del cuento original, adentrándose en el momento histórico-social vivido en la Norteamérica de aquellos años. La importancia de la máquina y la evolución de la industria a lo largo del siglo xix y principios del xx dieron forma a nuevas ocupaciones laborales y hábitos de conducta, que se muestran en la obra más desde una óptica doctrinal que informadora. Especialmente curiosa es la escena de la vida activa de los enanitos que trabajan en la mina donde se establece una organizada y especializada cadena de montaje, con un horario estricto, tal como sucedía con el proletariado de cualquier fábrica contemporánea a la película. Esta idea del trabajador de principios de siglo se ve apoyada con las escenas de la casa de los enanitos y su *modus vivendi*. Este concepto de habitabilidad, centrado en la ausencia de higiene tanto personal como doméstica, se distancia ostensiblemente del original de los Grimm, acercándose, por el contrario, a la descripción de la realidad social del primer tercio del siglo xx. Momento donde hayamos situaciones que pueden considerarse reflejo del proceso de estetización decimonónica, causado por el cambio generado en torno al mundo de la máquina, por la industrialización²².

21 Charles SOLOMON, *Les Pionniers du Dessin Animé Américain*, París: Dreamland, 1996, pág. 69.

22 Isabel RAMÍREZ LUQUE, «La modernidad como sí misma: El arquetipo de la máquina en la conciencia estética del siglo xix», en Diego Romero De Solís y Juan B. Díaz Urmeneta, Dir. Ed., *La memoria romántica*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, págs. 167-172.

UN ESPACIO PARA EL GESTO

Hablar de iconografía de masas y no realizar apreciaciones sobre las particularidades que ofrece la expresión sería incurrir en un grave error, ya que junto a gestos heredados, cada sociedad está en continuo proceso de creación gestual. Debido a ello y a los tipos de manifestaciones artísticas que estamos tratando, los gestos pantomímicos de los personajes son de gran relevancia desde el punto de vista iconográfico. Éstos ayudan a una mayor comprensión de lo sucedido, hasta el punto de que por sí solos, con la única ayuda de su expresión, uno sería capaz de interpretar lo acaecido²³. Como dijo Will Eisner, «la imagen más universal con la que trata el arte secuencial es, con mucho, la figura humana»²⁴. Esta relevancia de la exaltación de la gestualidad o ausencia de la misma llega a ser vital para la comprensión completa de toda obra, especialmente en los nuevos medios icónicos de la imagen tales como el cómic o el cine mudo en su carácter secuencial²⁵.

El arma que utiliza la expresión como muestra de emociones externas, en el sentido tradicional del término²⁶, es precisamente ese gesto que, en su forma exacerbada, encuentra sus máximos exponentes dentro del arte en la caricatura, el teatro y en movimientos artísticos como el barroco y el expresionismo. De ellos beben los nuevos medios citados con anterioridad, el cómic y el cine. Jacques Aumont concreta, respecto a ambos, que éste modo de hacer fue vital, así como lo fue para el arte icónico secuencial²⁷.

No obstante, no debemos olvidar también la importancia que en numerosos momentos de la historia del arte tuvo la cuestión de la captación psicológica de los personajes, en la cual el uso del gesto vuelve a ser vital. No faltó de razón, el crítico del siglo XIX Théophile Thoré hizo un llamamiento ya en su tiempo a la captación psicológica de la pintura holandesa que podría hacerse extensible a otros maestros de la pintura²⁸. Captación psicológica que recuperan los dibujantes de Disney, no sólo como consecuencia de homenajear a grandes artistas del pasado, sino también como consecuencia de las necesidades de describir los personajes en todos sus aspectos, valiéndose para ello de la tradición de la pantomima.

Aún teniendo presente esta última anotación, no debemos denostar la herencia pictórica anterior, como la de esos retratos de enanos e indigentes barrocos de Ribera o Velázquez, los holandeses rostros de Halls, además de la expresividad de los personajes de un Miguel Ángel, un Tiziano, un Rubens, o aquellos más contemporáneos, como los de Goya,

23 E.H. GOMBRICH, *La imagen*, pág. 87, asevera que «el 'lenguaje' de los gestos puede compararse con el lenguaje de las palabras. (...) En el arte occidental hay innumerables temas que nos permiten estudiar las posibilidades de lo que Dante llama el 'habla visible'».

24 Will EISNER, *El cómic y el arte secuencias*, Barcelona: Norma Editorial, 1985, pág. 100.

25 Etienne SOURIAU, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 128, para todo lo relacionado con la importancia de la expresión. Son de gran interés para la cuestión las páginas dedicadas a la 'Anatomía expresiva' en W. EISNER, *El cómic*.

26 Véase para un mayor conocimiento del tratamiento tradicional del término 'expresión' y su variación en los albores del siglo XX, E. H. GOMBRICH, *La imagen*, pág. 98.

27 Jacques AUMONT, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1993, pág. 46; y W. EISNER, *El cómic*, págs. 13-24.

28 Charles ROSEN y Henri ZERNER, *Romanticismo y Realismo*, Madrid: Herman Blume, 1988, págs. 182-183.

Gericault, Ensor o Munch. Hay que ser conscientes que en el caso de la compañía dirigida por Walt Disney, la formación de los artistas fue un punto importantísimo en la empresa que fundamentaba su relevancia en la necesidad de una práctica académica y veraz para la consecuente aceptación del espectador.

Se ha hablado del gesto, pero ¿qué es el gesto y en qué radica su importancia? El gesto es el signo humano, las líneas faciales y corporales que mediante la plasticidad de sus movimientos y variaciones expresan los aspectos psicológicos de cada individuo en microespacios de tiempo²⁹. En otras palabras, los gestos son los elementos primordiales del lenguaje corporal en el que se basa la pantomima, el arte de la mímica.

Como escribió Leonardo da Vinci en *Il Trattato della pittura*, «lo más importante en la pintura son los movimientos que se originan en el estado mental de las criaturas vivas, es decir, los movimientos adecuados al estado de deseo, desdén, ira o piedad...»³⁰. En su finalidad expresiva, el gesto tiene una función más primordial, aún dentro de las interrelaciones humanas, que es la comunicación entre las mismas³¹. De ahí su incursión en la praxis artística, como elemento comunicativo, tanto interno como externo, o en otras palabras, tanto en la relación personaje-personaje como obra-espectador. Esta es una de las razones de que estudiosos del arte secuencial, como Javier Comas o Will Eisner, lleguen a afirmar que el gesto, tanto facial como corporal, ocupa una posición preponderante³². La tendencia en este campo es dirigirse a la búsqueda de un lenguaje universal cuyo corpus deviene de procesos de ritualización social, de habitualidad, de codificación, o lo que es igual, como resultado de un uso acostumbrado del mismo dentro de un periodo y una sociedad concreta.

El corpus de este lenguaje se compone tanto de la herencia del pasado, permanencia histórica del gesto, como de la revisión y creación de gestos dentro de una civilización, de una sociedad y su época³³. Podríamos concluir esta disertación con las siguientes palabras de J.A. Ramírez acerca del gesto en los actores cinematográficos, aunque extensible a otras ramas artísticas icónicas: «Un rico trasfondo ‘aprendido’ de asociaciones significante-significado, ligeramente diferente en cada sociedad, permite también una infinita gama de soluciones»³⁴.

Así pues, la Factoría Disney, en sus películas de dibujos animados, se acerca a estos supuestos mediante dos vías. Una es la vía del soporte, el cine, y la otra la de la técnica, el dibujo. Como cine, es de gran importancia la influencia que en ella ejerció el cine mudo, y en consecuencia el teatro, pues no se debe olvidar la relación existente entre éste y el pri-

29 W. EISNER, *El comic*, pág. 109, lo define como la respuesta «a movimientos musculares accionados por una centralita emocional situada en el cerebro».

30 E. H. GOMBRICH, *La imagen*, pág. 66.

31 J. G. MERQUITOR, *La estética*, pág. 18. E. H. GOMBRICH, *La imagen*, pág. 62.

32 W. EISNER, *El comic*, 1985 y JAVIER COMAS, *El cómic: un arte del siglo XX*, Barcelona: Guadarrama, 1978.

33 Alfred North WHITEHEAD, *El simbolismo, su significado y efecto*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, págs. 66 y 79. W. EISNER, *El cómic*, págs. 13-14 y 38-39, habla sobre el cómic y el arte secuencial, observando absolutamente necesario el uso de un lenguaje universal que discorra en una interacción entre artista-medio-espectador. Añade que estos gestos (p. 100) forman un vocabulario de gestualidad que es lo que nosotros denominamos *corpus*.

34 J.A. RAMÍREZ, *Medios de masas*, pág. 234.

mer cine³⁵. Esta relación encuentra uno de sus puntos principales en la plasticidad corporal, en la pantomima, donde se observará un exacerbado de la expresión que algunos críticos definen como ‘teatral’³⁶. Como dibujo, son relevantes la caricatura y el cómic que son las artes visuales bidimensionales que más se acercan al fenómeno pantomímico, siendo uno de sus pilares representacionales la optimización de la simbología gestual.

De esta forma, destacamos momentos como la agresividad, el pavor y el remordimiento o terror, mostrados por el Cazador y Blancanieves en la escena de la huida al bosque, la soberbia de Maléfica en *La Bella Durmiente*, la frialdad de la madrastra en *La Cenicienta* o la rabia e ira de la Bestia que luego tornará ternura. Todo se consigue mediante la expresión de gestos como los explicados por E. H. Gombrich en *La imagen y el ojo* o los ofrecidos por Will Eisner en el «micro-diccionario [gráfico] de gestualidad» que incluye en su libro *El cómic y el arte secuencial*³⁷. La importancia del gesto radica en las inquietudes de Walt sobre las virtudes del buen animador que Bob Thomas ha señalado en *Walt Disney, personaje inimitable*, destacando dos fundamentalmente: por un lado el «conocimiento de la caricatura, de la acción, además del rostro» y por otro el «conocimiento y apreciación del arte dramático [pantomima]»³⁸. Conocimientos imprescindibles para una captación adecuada de la expresión que también era tenida en cuenta en épocas pasadas, tal como se demuestra a través de los habituales dibujos o cuadernos de apuntes que todos los artistas realizaban a lo largo de sus vidas como banco de pruebas y catálogo de recursos.

Entre todas las expresiones que muestra el gesto, destaca la melancolía, una característica esencial en el romanticismo, del que los dibujantes de Disney beben sin cesar. Se podría afirmar que el cine y el conjunto de los mass media gráficos de principios del siglo xx fueron herederos o ‘revisitadores’ de una tradición romántica que inundó el siglo xix.

LA TRADICIÓN ROMÁNTICA EN LOS MASS MEDIA

¿Por qué hablar de tradición romántica? La respuesta se encuentra en que no fue directamente el movimiento Romántico el que influyó de forma directa, sino la sucesión de sus propuestas y la impronta de sus formas a través de sus obras artísticas, en definitiva de su poesía. Autores románticos, neorrománticos, prerrafaelitas y simbolistas no dejaron morir un ideal que fue germen de la modernidad, del cambio cultural que ha hecho posible, incluso, el arte de hoy en día.

La importancia de estos axiomas acerca del romanticismo radica en la muestra de continuidad de los presupuestos románticos, en los que se fundamentan la mayor parte de las propuestas estéticas del primer cine de Hollywood y del que, a lo largo de casi un siglo, desarrollará la Factoría Disney. La primera muestra de esa continuidad la encontramos en

35 *Ibidem*, págs. 228 y 230.

36 E.H. GOMBRICH, *La imagen*, pág. 74.

37 E.H. GOMBRICH, *La imagen*, págs. 61-62, 69-70, 72 y 79. W. EISNER, *El cómic*, pág. 102. Charles BAUDÉLAIRE, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988.

38 Bob THOMAS, *Walt Disney, personaje inimitable*, Madrid: Iberonet, 1995, pág. 136.

el grupo inglés de la Hermandad Prerrafaelita, fundada en Londres en 1848³⁹, quienes realizan una pintura poética. La visión que éstos tienen de su obra, las inquietudes estéticas que quieren hacer reflejar en el cuadro como reflejo, éste, de su vida, queda resumida en estas palabras de Burne-Jones: «Concibo un cuadro como un hermoso sueño romántico de algo que nunca existió, que nunca existirá, bajo una luz mejor de la que jamás brilló, en una tierra que nadie puede definir ni recordar, sino sólo desear, y con formas divinamente hermosas»⁴⁰.

Asimismo, González Casademont nos recuerda que «ya en las postrimerías de siglo, hallamos una continuación de esa actitud de Rosetti y Burnes-Jones en autores como Lord Leighton y Alma-Tadema»⁴¹. La importancia de esta apreciación no se cierne únicamente en el dato en sí, sino en la prevalencia de una concepción estética que se continuaría también en la tradición iluminaria que siguen los ilustradores de cuentos y fábulas, como Arthur Rackham, los cuales son fuente inagotable para la filmografía hollywoodiense.

A ello ayudó la poesía, primordial vehículo difusor de las corrientes culturales. Existe una gran relación entre lo que fue la poesía romántica y la postrera poesía simbolista o fin de siècle. Ambas poesías, están dominados por la idea de la universal analogía, que Albert Béguin define como «la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace a sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo». Se debe tener en cuenta, además, que, al igual que hay una poesía romántica y simbolista, también existe una pintura o corriente artística bidimensional romántica y simbolista, añadiendo, a la sazón, la relación existente en dichos momentos y entre ambas formas artísticas, poesía y pintura⁴². Fueron resultado de desarrollos intelectuales o filosóficos en los que, bajo su teorización, se asume la globalización y la interrelación entre las artes, y en particular las dos citadas como reflejo de las deducciones filosóficas y conclusiones sociales y culturales de sus épocas⁴³.

39 José Vicente SELMA, *Los Prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona: Montesinos Editor, 1991, pág. 15.

40 Rosa M. GONZÁLEZ CASADEMONT, «La tradición romántica en la pintura británica, precursores y neorrománticos», en Gabriel Oliver, Dir. Ed., *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992, pág. 168.

41 *Ibidem*, pág. 168.

42 Mercedes COMELLAS y Helmut FRICKE, «El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la naturphilosophie en las leyendas de Bécquer», en D. Romero de Solís y J.B. Díaz Urmeneta, *La memoria*, pág. 35.

43 Se ve reflejada esta relación pintura-poesía en el diálogo de *Las Pinturas* de August Wilhelm Schlegel, texto recogido por Paolo D'ANGELO, *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del Arte*, Madrid: Akal, 1999, pág. 90. En dicho diálogo, Schlegel escribe que «la relación de las artes plásticas con la poesía me ha ocupado a menudo. Aquéllas toman en préstamo las ideas de ésta para elevarse por encima de la realidad inmediata y a cambio dotan a la errante imaginación de imágenes determinadas». El mismo D'Angelo, recoge en la página 14 de su introducción al citado libro recopilatorio otro pensamiento de Schlegel a colación de sus palabras anteriores, diciendo que «hacer una poesía sobre una pintura (...) es la mejor demostración del modo en que la palabra puede entrar en relación con la imagen». También en M. COMELLAS y H. FRICKE, «El poeta», pág. 34; W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis*, pág. 148; Mario PERNIOLA, *La estética del siglo XX*, Madrid: A. Machado Libros, 2001, págs. 23-24.

La magnitud de los avances en materia de impresión gráfica, con el invento de la estereografía por parte de los hermanos Aster en 1818⁴⁴, profirió que uno de los aspectos principales que provocaron la difusión de estas corrientes artísticas fuese el libro. Este hecho no se puede obviar al estudiar obras cuya temática nace de un tema literario, un cuento de hadas, y por lo mismo es lógica la influencia adquirida de la tradición libresca de los cuentos del siglo XIX e incluso los primeros años del XX⁴⁵. Se intenta demostrar con ello que no es desdeñable la importancia de estas ideas románticas en la obra de Walt Disney ya que fueron los cuentos y la literatura fantástico-maravillosa uno de esos medios difusores. Son interesantes las teorías de cómo se entendían y se difundían esos textos que en vez de hacerlo de forma directa, es fácil que fuese de modo indirecto; similar a lo que afirman Comellas y Fricke sobre que Bécquer «no le influenciaría directamente Schelling sino que fue de segunda mano»⁴⁶. Esta cuestión es completamente lógica que sucediera en la obra disneyana, incluso atreviéndonos a decir que sería, en este último caso, una influencia de tercera o cuarta mano, con lo cual se podría acoger a más de una matización.

Si por un lado se ha hablado del modo en cómo arribaron las influencias del romanticismo a los albores del siglo XX, se debe tener conciencia de que en el origen de todo movimiento artístico, y en su evolución, es importantísima la herencia adquirida del pasado, de aquellas obras y tendencias que, caracterizadas por un pensamiento, una idea y unas formas concretas, han influido en la conformación de dicho movimiento. Es por ello que en el devenir de la estética de Disney se comenten aspectos cuyo origen se encuentra en tradiciones mitológico-ancestrales, proposiciones de las civilizaciones clásicas y, por encima de todo, convenios medievales y resoluciones que ofreció el Renacimiento, tanto en su faceta de rehabilitación y mantenimiento de conceptos de la antigüedad como en aquella de crear otros conceptos⁴⁷.

Es en este sentido por lo que se puede aseverar que la estética de algunas obras postrománticas se caracteriza por el eclecticismo, tanto si atendemos a la variedad estética y de gustos del romanticismo, como por las estéticas desarrolladas por otros movimientos que también han incidido de forma importante en la filmografía hollywoodiense. La razón principal de ello es la pervivencia de estas estéticas y tendencias en los primeros años del siglo XX, incluido el entorno creativo de Walt Disney. Personaje, éste último, fácil de adscribir a las siguientes palabras de Fernando Garrido Pallardó:

No se olvide ahora que 'signum facere' es significar, y véase, por consiguiente, que la huella del sello no puede ser distinta del sello mismo. Parece lógico entonces una ligazón de simpatía o sufrimiento conjunto entre el operante y la materia resultante de la obra, de donde se inferirá que la magia o facultad de crear imágenes exige, en primer término, un amor por aquello que se crea, es decir, un reflejo exacto del pensamiento en la obra, lo cual es la expresión del lirismo, o

44 Fernando GARRIDO PALLARDÓ, *Los orígenes del Romanticismo*, Barcelona: Ed. Labor, 1968, pág. 135.

45 M. COMELLAS y H. FRICKE, «El poeta», pág. 34. Ángela OLALLA REAL, *La magia de la razón*, Granada: Universidad de Granada, 1989, pág. 29. Paolo D'ANGELO, *La estética del Romanticismo*, Madrid: Visor, 1999, págs. 31 y 244.

46 *Ibidem*, pág. 53.

47 P. D'ANGELO, *La estética*, pág. 69-76, a colación de la Edad Media y la importancia que ésta tendrá en la praxis romántica. Sobre el Renacimiento y el Romanticismo ver Rafael ARGULLOL, *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus, 1984, págs. 65-66.

sinceridad individual. A partir de ahora, estéticamente, es difícil hablar de escuela única para la exteriorización del sentimiento. Con el romántico nacen los ismos. Puede haber, indudablemente, grupos afines entre hombres de psicología semejante, pero ya no habrá expresión artística taxativa y obligatoria para todo el género humano, puesto que los sellos no son iguales⁴⁸.

COROLARIO

Walt Disney, productor-supervisor-ideólogo, artista demiúrgico, creó un sello particular que fue fruto de su personalidad, la cual reflejó principalmente en su opera prima, *Blancanieves y los Siete Enanitos*. Al esbozar la personalidad romántica del poeta-filósofo-artista, se demuestra que existe parangón con aquella del ‘mago de Burbank’. A la hora de acercarnos a la definición de ‘personalidad’ en el hombre romántico, destacan las palabras de Mario Puppo quien, en *Il Romanticismo*, escribe de forma acertada que:

La personalidad es para los románticos alemanes el punto de encuentro y de coordinación armónica de varias facultades: pensamiento, sentimiento, fantasía. El ideal moral es comprendido como la plena armonía de todas las manifestaciones espirituales: filosofía, arte, religión⁴⁹.

Todos los componentes citados por Puppo en su obra – pensamiento, sentimiento y fantasía – son las bases que imponen una concepción global y armoniosa de la obra disneyana. Son el lazo de unión de todos los componentes temáticos. Pues además siempre se buscan «las armonías, preocupación básica de los conceptos románticos», como dice F. Garrido Pallardó⁵⁰. Si bien se parte de una idea, un pensamiento, es el sentimiento quien mueve todo. Así es comprendido por Rafael Argullol, quien al hablar del «hombre estético, el genio, el artista», dice que «el sentimiento es su original fuerza motriz; la sublimidad, su materia; la imaginación [fantasía], su capacidad expansiva; su éxtasis, su finalidad...; la belleza, capaz de provocar de nuevo el sentimiento»⁵¹. Resumiendo, desde el punto de vista del autor-artista-filósofo romántico, se romantiza, es decir, no toda su obra tiene porque ser romántica. Así se desprende de lo escrito por Novalis y recogido por Ruzicka Kenfel: «En cuanto doy un significado más elevado a lo ordinario, un aspecto misterioso a lo acostumbrado, un aire infinito a lo finito, estoy romantizando»⁵².

Este es el espíritu de la Factoría Disney y su creador, Walt, de quien se puede decir que desde el inicio de su producción estaba romantizando⁵³, algo crucial en su vida como se desprende de las siguientes palabras que ilustran su personalidad: «Soñar es viajar a un

48 F. GARRIDO PALLARDÓ, *Los orígenes*, pág. 128.

49 MARIO PUPPO, *Il Romanticismo*, Roma: Edizione Studium, 1975, pág. 68.

50 F. GARRIDO PALLARDÓ, *Los orígenes*, pág. 133.

51 R. ARGULLOL, *El héroe*, pág. 84.

52 VELJKA RUZICKA KENFEL, «Poetización de la vida: aspectos románticos en ‘Momo’ y ‘La Historia Interminable’ de Michael Ende», en G. Oliver, *Romanticismo*, pág. 406.

53 JORGE FONTE y OLGA MATAIX, *Walt Disney. El Universo Animado de los Largometrajes 1937-1967*, Madrid: T & B Editores, 2000, pág. 17.

mundo al que anhelas ir»⁵⁴. Walt Disney soñaba, de la misma manera que los espectadores sueñan y se trasladan mediante estas obras de inspiración medieval que bebieron de fuentes decimonónicas, a un mundo irreal que nunca existió más que en la imaginación de los artistas plásticos del siglo XIX y la filmografía del siglo XX en la que Walt Disney y su compañía han tenido un papel especialmente relevante. Bajo estas premisas, cabría preguntarse: ¿cuándo pensamos en la Edad Media nos remontamos a los siglos del V al XV o lo hacemos a la «revisitación» que durante el siglo XIX y XX se hizo de esa época?

54 «Contenidos extras» de *La Cenicienta*, versión DVD, 2005.

ARTE CONTRADICCIÓN Y NUEVA CULTURA DE MASAS EN EL TARDOFRANQUISMO

ISABEL GARCÍA GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El fin de la dictadura y el comienzo de la Transición originó la aparición de nuevos comportamientos artísticos que generaron además pequeñas células de acción en los barrios más degradados de las grandes ciudades españolas. Madrid contó con las actuaciones de la Asociación de Artistas Plásticos, el taller Redor o La Familia Lavapiés. Ésta última, de una marcada militancia de izquierdas como las anteriores, tuvo un carácter más activista y conceptual en sus actuaciones.

PALABRAS CLAVE

Dictadura, Transición, Asociación de Artistas Plásticos, Familia Lavapiés, Sahara.

ABSTRACT

The end of the dictatorship and the beginning of the Transition led to the birth of new artistic behaviors which also generated small action cells in the most impoverished neighborhoods of the main Spanish cities. Madrid hosted some performances of the Association of Artists, the Redor workshop or Family Lavapiés. However this latter, a marked leftist militancy like the rest, had a more activist aim in their actions and conceptual character.

KEYWORDS

Dictatorship, Transtion, Asociación de Artistas Plásticos, Familia Lavapiés, Sahara.

ARTE-CONTRASISTEMA

El año 1975 iba a estar marcado en España por diversos acontecimientos políticos de índole internacional¹. Por un lado, se daba por finalizada en abril la Guerra del Vietnam y por otro, en noviembre la llamada «Marcha Verde» en el Sáhara –con más de 300.000 marroquíes enviados por el rey Hasán II– se lanzaba a ocupar los territorios españoles y forzar la retirada de las tropas. Un acontecimiento premeditado que coincidió con la agonía y muerte, el 20 de noviembre, del dictador Francisco Franco y que lanzaba a España al tortuoso pero ansiado camino hacia la democracia.

Pero en 1975 también hubo tiempo para el nacimiento de nuevos proyectos artísticos como el de La Familia Lavapiés. Su aparición en enero de aquel año respondía a una necesidad de cambiar a través de la cultura, o por lo menos intentarlo, una difícil coyuntura económica, social, política y cultural. Tenían como objetivo claro «vehicular el arte»² como si de un medio de transporte colectivo se tratara, llevando y trayendo sus prácticas artísticas de una estación a otra. De hecho, utilizaron la reproducción de dos medios de transporte, en sendos fotomontajes, para presentar el catálogo de su primera exposición: la estación de metro de Lavapiés (Madrid) y un autobús de cercanías donde aparecía el nombre de la nueva formación.

Sin embargo, para introducirnos en materia habría que recapitular algo más. Los años finales de la dictadura franquista estuvieron marcados por fuertes movilizaciones de todo tipo en busca de amnistía, de libertad de expresión, reunión y asociación perdidas durante ese periodo.

Fue una época caracterizada por un gran crecimiento demográfico en las ciudades y por una fuerte crisis económica, cuyas consecuencias se vieron reflejadas en los graves problemas de transformación urbana de las principales ciudades de España y en el surgimiento de los movimientos vecinales. Este panorama dio lugar a numerosas desigualdades sociales y culturales, que se reflejaron especialmente en el modo de vida de los barrios más degradados de la capital de España.

Una de las actuaciones más importantes y menos conocidas hasta ahora fue protagonizada por la Asociación de Artistas Plásticos y la creación de pequeñas células artísticas como La Familia Lavapiés, que irrumpieron con fuerza gracias a un talante claramente activista y militante de izquierdas. Podrían ser considerados los primeros ensayos para instaurar una nueva cultura de masas bajo una premisa fundamental: la función social del arte y una nueva plataforma desde la cual mostrar la libertad de expresión en todas sus manifestaciones artísticas.

Tanto una como otra tuvieron mucho en común, hasta el punto de que podríamos considerar a La Familia Lavapiés como un apéndice de la Asociación pero con una trayectoria cronológica menor, tan sólo un par de años, y con actividades más radicales o conceptuales en sus manifestaciones artísticas.

1 Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)*, P.E. I+D+i ref. HAR2014-53871-P.

2 *artecontradicción-documento n°1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado (sic), abril de 1975, pág.1.

Si bien la Asociación de Artes Plásticas había nacido en la clandestinidad a finales de los años 60, tras varias asambleas celebradas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y con la participación de cientos de artistas y estudiantes, fue tomando forma bajo un aparato organizativo compuesto por comisiones y grupos de trabajo dedicados a los problemas del arte y la sociedad, los medios de difusión, la enseñanza o la legalización. Tras numerosos intentos legales, consiguió ponerse en marcha en 1972 cuando se constituyó como APSA (Promotora de Actividades Plásticas. Sociedad Anónima), con la intención de realizar ediciones gráficas, promocionar exposiciones, comercializar y difundir el arte³.

Sin embargo y a pesar de las tendencias izquierdistas, la variedad ideológica de los componentes de la Asociación de Artistas Plásticos fue un gran escollo para el desarrollo de las actividades. Se podrían mencionar desde grupos de la UPA (Unión Popular de Artistas), del FRAP⁴ (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), del maoísmo y del trotskismo hasta artistas del PCE (Partido Comunista de España) cuyas desavenencias, tanto ideológicas como socioculturales, condicionaron el rumbo de la asociación.

En este sentido, el grupo de La Familia Lavapiés estaba en la órbita de la UPA, del FRAP y del PC (m-l)⁵ y conscientes de esa condición política se lanzaron a una acción artística más activista y tangencial a la Asociación de Artistas Plásticos, quienes siguieron el camino abierto de las pintadas en las calles, las asambleas, los folletos, las actividades en los barrios, etc. Aunque los componentes de La Familia Lavapiés partieron de una similar base teórica predicada ya en los textos de las circulares de la Asociación, la práctica fue diferente como veremos.

El primer manifiesto de La Familia Lavapiés se pudo leer en el catálogo de su primera muestra en la Galería-Librería Machado donde, básicamente, se extrapolaban estas tres ideas: la desarticulación de la Dirección General de Bellas Artes, la mercantilización del arte y la salida del arte a la calle. Sin embargo, aquellos planteamientos ya habían comenzado a ser tenidos en cuenta en la Asociación de Artistas Plásticos desde su aparición. La primera mediante el boicot y el desplante de cientos de artistas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1970, que obligó a incrementar las relaciones de la Dirección General de Bellas Artes con ellos; la segunda, a través de los escritos en contra de la manipulación de las obras de arte y el auge del mercantilismo en un momento de apogeo y extensión de las galerías, además de la queja continuada ante la precaria situación fiscal del artista que obligaba a pagar por todo sin ningún tipo de desgravación. Y la tercera, la creación de nuevos canales de divulgación de las artes a todos los niveles, sobre todo, la difusión del arte en los barrios que se estaba llevando a cabo mediante exposiciones itinerantes, talleres colectivos, charlas y coloquios. En definitiva, nos encontramos ante las primeras colaboraciones entre artistas y asociaciones vecinales cuya tarea fue la de crear una cultura adecuada al

3 Entre los artistas se encontraban: Aragonés, Calabuig, Canogar, Duarte, Genovés, Mompó, Millares, Lucio Muñoz, Padrón, Sempere, Orcajo, Rivera, Vitoria ...

4 Vid. Ana DOMÍNGUEZ RAMA, «La violencia revolucionaria del FRAP durante el tardofranquismo», en Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturriaga Barco, coords., *II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 2010, páginas 393-410.

5 Darío CORBEIRA, «La familia Lavapiés», en Jesús Carrillo e Iñaki Estella, eds., *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2003, pág. 144.



Fig. 1. Portada del catálogo *artecontradicción-documento n°1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado, abril 1975. Colección particular, Madrid.

momento histórico, de una agónica dictadura franquista [Fig. 1].

Los artistas de La Familia Lavapiés exponían en su catálogo semejantes objetivos a los de la Asociación⁶. Entonces, ¿qué les diferenciaba? Para empezar, un lenguaje más agresivo, mordaz e incluso sarcástico donde no existieron medias tintas. El atrevimiento fue su bandera y eso se pudo observar en aquella exposición *artecontradicción-documento n°1 familia Lavapiés* tanto en su catálogo como en su forma de exhibición. Cansados de lo siempre, de las mismas prácticas artísticas sobre todo de la pintura, como admitía hace tiempo uno de sus líderes, Darío Corbeira, se centraron en la fotografía y el fotomontaje⁷. Y así surgió, con la ayuda de una máquina de escribir y diferentes tipografías, un catálogo bastante artesanal de trece páginas unidas por una grapa y con una humilde tirada de unos pocos ejemplares. En su interior, una página de presentación, un texto escrito en mayúsculas con el que se adentraban en la realidad sociopolítica de 1975 y unas conclusiones en las que se intercalaron fotomontajes y frases detonantes como la que cerraba el trabajo: «todos debemos colaborar en LA tAreA de poner en pie LA cultura AdeCuAdA Al momento histórico presente»⁸.

Este colofón explicaba perfectamente algunos fotomontajes del interior, sobre todo los de las páginas 7 y 10. El primero se componía de la fotografía de un obrero pegada sobre una nómina mensual, que aludían, sin duda, a los derechos salariales y la concepción del artista como profesional y que volvería a ser tenida en cuenta en la pág. 11 donde el mismo trabajador carga dificultosamente un saco lleno, en alusión a la mercantilización de la obra de arte.

Y el segundo, en mi opinión más audaz, valiente y directo, arremetía contra el poderoso sistema de las galerías que estimulaba el mercado del arte de los setenta y se hacía acompañar por la siguiente frase: «no inspiraciones pide el pintor a dios, sino doblones».

6 «a) Transcribir el país real en todos sus aspectos, dando una imagen lo más objetiva posible, a través de los distintos medios de comunicación. b) Revisar, críticamente, el lenguaje artístico y adecuarlo, si fuera menester, a la situación actual en función de los grupos a los que va dirigido. c) Articular una nueva crítica que inicie el análisis de nuestro pasado cultural y nuestra realidad cotidiana, para que contribuya, activamente, a orientar nuestro presente, abriendo perspectivas para un próximo futuro. d) Sacar el arte de los recintos sacralizados por la tradición, el pueblo está ausente. e) Enfocar colectivamente nuestros intereses culturales, artísticos y económicos», *artecontradicción-documento n°1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado (sic), pág. 12.

7 D. CORBEIRA, «La familia Lavapiés», pág. 144.

8 *artecontradicción-documento n°1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado (sic), pág. 13.

La composición es más que atrevida ya que aludía directamente y sin tapujos a una importante galerista de la época y a un distinguido grupo de artistas. El debate se ponía encima de la mesa pero, en esta ocasión, con las fotografías de sus protagonistas, entre ellas Juana Mordó, Antoni Tàpies, Pablo Serrano, Lucio Muñoz o Amalia Avía. La escena mostraba el embelesamiento o hechizo de los personajes por una obra de arte abstracta.

Juana Mordó, ya con un gran prestigio en el ambiente cultural madrileño, había dirigido la galería Biosca antes de inaugurar la suya propia en 1964. Su larga trayectoria profesional, y el ser amiga de importantes artistas como los miembros de El Paso y de la generación del informalismo español, le había convertido en gran referente en el mercado español del arte. Respecto a Antoni Tàpies, Pablo Serrano o Lucio Muñoz eran conocidos en el argot de los artistas plásticos como las «vacas sagradas» y constituían el grupo de los consagrados del arte español pero además eran ellos quienes se convirtieron, para la Asociación de Artistas Plásticos, en el estandarte visible y, a veces, negociador ante las autoridades estatales del último franquismo y de la Transición. Entonces, ¿por qué elegirlos? Ya lo anunciaba La Familia Lavapiés: ARTECONTRADICCIÓN. La realidad social del artista era bien diferente y el contrasentido era más visible que nunca. La Asociación de Artistas Plásticos estaba formada también por artistas de gran prestigio que exhibían sus obras tanto en galerías nacionales como internacionales, por lo que era *vox populi* que no se cumplían muchas de las peticiones requeridas por la Asociación en sus manifiestos como la indefensión jurídica del artista ante las galerías, la especulación con las obra de arte o los porcentajes de beneficios del galerista frente al artista, etc. [Fig. 3].

En lo relativo al modo de exhibición, mencionábamos más arriba su diferencia con la Asociación y es que este aspecto no dejó indiferente a la crítica madrileña. Por ejemplo, Francisco Umbral se refería a esa necesidad social de llevar la contraria al sistema establecido mediante el arte de la contracultura en un espacio doméstico cargado de «chaquetas viejas, periódicos arrugados, cajas de cartón y bragas de señora»⁹. Umbral hacía referencia al arte de las cosas cotidianas, próximo al nuevo realismo europeo surgido del crítico francés Pierre Restany en los sesenta:

El realismo se queda tan burgués y convencional como el impresionismo o el manierismo, pues sigue interponiendo un oficio, un rito, una sacralización, entre el hombre y la cosa. No hay otro realismo que el de la braga usada, pegada en el cuadro con cola... Las cosas han pegado un gran

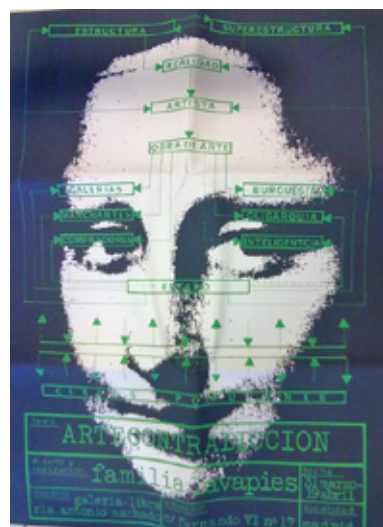


Fig. 2. Cartel de la exposición *artecontradicción-documento nº1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado, abril 1975. Colección particular, Madrid.

9 Francisco UMBRAL, «Arte contradicción», *Guadalimar*, 2 (5 de mayo de 1975), pág. 22.



Fig. 3. Interior del catálogo *artecontradicción-documento n°1 familia lavapiés*, galería-librería antonio machado, abril 1975, pág.10. Colección particular, Madrid.

salto desde el no ser del informalismo hasta sentirse directamente dentro del marco...¹⁰.

No fue el único y ya había críticos como Dámaso Santos Amestoy que relacionaba la muestra con el arte povera, el arte kitsch, el *environment* o la instalación por la utilización de láminas de plástico y cartones de embalaje con los que se había reconstruido una atmósfera de salón¹¹. También circularon expresiones que intentaban resumir lo que ofrecía el nuevo grupo como la del diario *Informaciones*: «pictórico-gráfico-testimonial-conceptual-crítico-premonitorio»¹² o la de Joaquín Estefanía Moreira, «Arte documento»¹³.

Lo cierto era que ya en 1972 Simón Marchán Fiz había publicado *Del arte objetual al arte del concepto*, uno de los libros que se convertirían en referencia para una gran mayoría de artistas que desconocían las prácticas conceptuales internacionales de los sesenta y la exposición de La Familia Lavapiés -consciente o inconscientemente- presentó algunas de aquellas poéticas: el proyecto-documento, la instalación de los objetos, el ensamblaje, el fotomontaje, la estética de

la producción, el ready-made, el arte de crítica social, el diseño conceptual de la imagen, el uso de los materiales y técnicas pobres o la poética de la obra efímera.

En este sentido, el cartel de la exposición de 1975 mostraba uno de los iconos de Duchamp, la conocidísima imagen de la *Gioconda* impresa en diferentes colores y acompañada de un diseño gráfico bastante similar a los que ya había comenzado a realizar Alberto Corazón en el taller Redor junto a Tino Calabuig, Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño o Pablo Pérez Mínguez entre otros. Por cierto, Redor era otra célula artística cercana al ideario de la Asociación de Artistas Plásticos y con un ideario próximo al PCE y defensor de una línea de trabajo colectivo en talleres.

Igual que el artista francés, a quien en 1919 se le había ocurrido la osada idea de dibujar bigotes y perilla sobre una tarjeta postal de la famosa obra del Museo del Louvre, desacralizando de inmediato la mítica imagen para siempre; ahora, los de Lavapiés retomaban la misma imagen a la que superponían un esquema gráfico en el que se representaban las ideas o conceptos vinculados entre sí en dos ámbitos denominados estructura y superestructura. Aquel esquema conceptual facilitaba la comprensión visual del problema. La

10 *Ibidem*, pág. 23.

11 Dámaso SANTOS AMESTOY, «Documento n° 1», *Pueblo*, Madrid, mayo de 1975.

12 Castro ARINES, «Familia Lavapiés», *Informaciones*, Madrid, 17 de abril de 1975.

13 Joaquín ESTEFANÍA MOREIRA, «Tras el 'Arte documento'», *Suplemento Las Artes y las Letras, Informaciones*, Madrid, 17 de abril de 1975.

estructura del mercado del arte español de 1975 se encontraba formada por la realidad, el artista, la obra de arte, las galerías, los marchantes, los compradores; mientras que en la superestructura se hallaban -además de la realidad, el artista y la obra de arte- la burguesía, la oligarquía y la “inteligencia”. Enlazando a ambas estarían el Estado y las clases populares [Fig. 2].

La percepción del arte como transacción se podía entender de dos formas: positiva y negativa. La negativa estaba más que clara pero el apoyo a ese mercado de galerías que se iniciaba en los albores de los setenta recibió el beneplácito de algunos críticos como Juan Manuel Bonet y Pepe Palacios, quienes en sus columnas reconocían el valor de mercancía del arte pero no la relación con la clase burguesa, opinión que para el líder del grupo encerraba mas bien un cambio de ideología política¹⁴:

...denotar el arte de vanguardia como ‘burgués’, y denunciarlo genéricamente como tal, es algo que también han hecho los teóricos más fascistas, empezando por los ideólogos de nuestra posguerra que deseaban un arte convencional, moralista, educador de la juventud y que pudieran entender las clases ‘menos favorecidas’¹⁵.

En aquella declaración de principios, La Familia Lavapiés había apostado por un tema de estricta actualidad en el ámbito artístico, «el arte al servicio de una minoría culta y privilegiada, no sólo cultural sino económicamente», pero cómo no convertir aquellas obras en objeto de culto ya que se mostraban igualmente en un espacio burgués. La intención era clara, el montaje no se vendía y el grupo subsistía gracias a la venta de carteles, documentos y obra gráfica que permitían autofinanciar el siguiente montaje¹⁶.

La misma instalación se realizó en la sala Toba, un pequeño espacio ubicado en el casco antiguo de Cuenca. La referencia de aquella galería de moda era el arte abstracto, sobre todo desde la apertura en 1965 del Museo de Arte Abstracto, donde se daban cita importantes pintores y mecenas como Fernando Zóbel, Antonio Saura o Gustavo Torner. La polémica volvería a suscitarse ahora entre los pintores abstractos ya que algunos de ellos se vieron aludidos personal o colectivamente por formar parte de un mercado que llevaba tiempo extendiéndose tanto dentro como fuera de nuestras fronteras¹⁷.

Aquella aventura terminó muy pronto ya que el último día de exhibición quemaron todo el montaje en la Plaza Mayor de Cuenca, un acto que también podríamos enmarcar dentro de las poéticas efímeras entonces en boga.

ARTE-REACCIÓN

Desde un punto de vista totalmente político se contempló su segunda actuación artística y esta vez en un marco internacional, donde España se hacía cada vez más visible al exterior.

14 D. CORBEIRA, «La familia Lavapiés», pág. 146.

15 Juan Manuel BONET y Pepe PALACIOS, «La buenas intenciones en la crítica de la cultura», s/n, abril de 1975.

16 Juan Antonio MELERO GINZO, «La familia Lavapiés», *Gazeta del Arte*, Madrid, 15 de octubre de 1975, pág. 24.

17 *Ibidem*, pág. 25.

Al descrédito de la dictadura franquista vino a sumarse el problema del Sáhara. Desde hacía años la preocupación internacional por la descolonización de parte del territorio norteafricano entre Marruecos y España era evidente y se alentaba cada día con los incesantes movimientos populares del pueblo saharauí y sus fuertes sentimientos nacionalistas. Ni siquiera las advertencias de la ONU -que habían propuesto ya en 1960 un referéndum de autodeterminación- fueron suficientes para nuestra dictadura, que eligió convertir el territorio en una provincia. De los conocidos «sucesos de El Aaiún» en 1970, donde los saharauíes fueron duramente reprimidos, surgiría el apoyo al Frente Polisario, amparado por Argelia y ya único interlocutor como fuerza política dominante para el resto de los acuerdos.

En noviembre de 1975 y tras los últimos fusilamientos del franquismo en septiembre, tres miembros del FRAP y dos de ETA, la agonía del dictador fue la excusa perfecta para realizar la «Marcha Verde» sobre los territorios ocupados por España lo que motivó gran incertidumbre popular ante una guerra inminente con Marruecos y condujo a un acuerdo límite con Marruecos y Mauritania por el que España cedía la administración del Sahara.

Sin embargo, ya en septiembre de 1974 el FRAP había publicado en el núm. 4 de *Cuadernos Políticos* (Ediciones Frente Unido, Madrid) un estudio pormenorizado del problema del Sahara bajo el título *¡Fuera el colonialismo franquista del Sahara!* Allí se detallaba su historia sociopolítica, el dilema colonial, los principales recursos y sus intereses para países como Marruecos, Estados Unidos o España, así como otras cuestiones estratégico-militares. Y en junio de 1975 había lanzado un comunicado junto al Frente Polisario donde se especificaba la siguiente resolución entre las partes:

están de acuerdo en intensificar su lucha común, como parte de la lucha de todos los pueblos oprimidos del mundo contra el imperialismo, el colonialismo y la reacción. En particular, el FRAP llama a todos los antifascistas y a todo el pueblo español a levantar un poderoso movimiento de solidaridad y apoyo a la heroica lucha del pueblo del Sáhara contra el colonialismo, por su independencia nacional y su libertad¹⁸.

A ello debemos sumar los incidentes de diciembre de 1975 y enero de 1976, cuando la represión, los bombardeos, el «genocidio» y el éxodo del pueblo saharauí marcaría también las directrices del segundo montaje público de La Familia Lavapiés, de nuevo en la Galería Antonio Machado. El *Documento 2* se presentó mediante un prólogo de invitación pública a la preocupación política por el porvenir del Sahara:

Somos un grupo de profesionales que intentamos estar a la altura de su tiempo, de sus luchas y al hacerlo tomando postura del lado de los oprimidos, creemos saber los riesgos que ello encierra. Nos preocupa que nuestra voz sea útil a los que han de hacerla eficaz¹⁹.

Igualmente que en el número 4 de los mencionados *Cuadernos Políticos* del FRAP, el texto del *Documento 2* se centró en la explicación de tres problemas fundamentales en el Sahara: su situación geoestratégica ante la comunidad internacional, sus recursos natura-

18 Vid, http://transicionyruptura.info/wp-content/uploads/2015/08/fuentes_biblio_frap.pdf. [Consulta: 16/6/2016].

19 La familia Lavapiés, Sociedad de Amigos del Sahara y GEA (Gabinete de Estudios y Asesoría), *Documento 2*, 1976.

les -sobre todo durante la presencia colonial, centrados en la explotación de la pesca y los fosfatos - y la lucha del Frente Polisario contra el colonialismo.

Aquella visión histórico-política venía refrendada por GEA (Gabinete de Estudios y Asesoría) y la Sociedad de Amigos del Sahara, esta última recién constituida en Madrid (enero de 1976) por un grupo de intelectuales como Rafael Alberti, José Luis López Aranguren, Julio Caro Baroja, José María Moreno Galván, Ramón Tamames, Juan Antonio Bardem, Forges, José Antonio Fernández Ordoñez, Pedro Olea, Carlos Saura, Antonio Saura, Lola Gaos, Julio González Campos, Luis Gómez Llorente, Juan Vivó, Mariano Aguilar Navarro, Juan José Rodríguez Ugarte, Emilio Menéndez Valle, Gloria Berrocal, Juan Ángulo, ... que expusieron sus objetivos en rueda de prensa:

La ayuda humanitaria en los planos económico, sanitario y cultural a las poblaciones del Sahara. La revalorización, dignificación y difusión entre los españoles de las peculiaridades y las tradiciones saharianas. La información a todos los españoles de la historia, cultura y situación actual que atraviesa el pueblo saharauí. La cooperación con todos los organismos internacionales que se plantean los fines anteriores. En particular con las Naciones Unidas y la Cruz Roja Internacional. La difusión y apoyo de las resoluciones de la O.N.U. sobre el Derecho de Autodeterminación de los Pueblos. Recabar la actuación eficaz de las autoridades correspondientes en orden a solucionar los fines indicados²⁰.

Además se señalaron diversos proyectos futuros como la proyección de películas, la impartición de conferencias y la realización de exposiciones itinerantes para concienciar sobre la situación límite de la población saharauí. Así La Familia Lavapiés se convertía en uno de los primeros grupos artísticos españoles que mostraba, públicamente y desde su lado más crítico, el problema saharauí.

El manifiesto lanzado en el *Documento 2*, al igual que el anterior de 1975, se configuró a partir de un esquema gráfico de un conjunto de palabras clave que precisaban con exactitud el argumento de La Familia Lavapiés. A partir de pequeñas unidades básicas de información organizadas en grupos de cinco palabras (INVASIÓN, AGRESIÓN, EXPULSIÓN, ASESINATO, GENOCIDIO/ METRALLETAS, MORTEROS, TANQUES, AVIONES, SUBMARINOS/ ODIO, MENTIRA, TERROR, OPRESIÓN, EXPLOTACIÓN/ COLONIALISMO, NEOCOLONIALISMO, CAPITALISMO, FASCISMO, IMPERIALISMO) el mensaje se iba construyendo. Las mayúsculas mecanografiadas finalizaban en una frase donde se argüía la pasividad del pueblo español. Tras ésta y escrito a mano se expresaba un sentimiento de enojo causado por la falta de apoyo: «¡¡APOYAMOS LA LUCHA DEL PUEBLO SAHARAUI POR SU INDEPENDENCIA. TODOS SOMOS ESPECTADORES-PROTAGONISTAS» [Fig. 4].

El interior del documento se completó con fotografías, fotomontajes y frases contundentes que respondían a la causa saharauí como «Queremos la libertad con la sangre arábiga», «Marruecos lleva a cabo matanzas de saharauis», «Liberación nacional de todas las saharauis», «Formas de colonialismo y la realización de una independencia completa» o «Apoyo a la lucha del pueblo Saharauí». Convertidos en símbolos de lucha aparecían banderas, militares, pancartas, alambradas o retratos de Hasan II además de recortes de

20 «Se constituirá en Madrid la Asociación de Amigos del Sahara», *ABC*, Madrid, 9 de enero de 1976, pág. 23.



Fig. 4. Interior del catálogo *Documento n.º 2*, *La Familia Lavapiés*, febrero de 1976. Colección particular, Madrid.



Fig. 5. Interior del catálogo *Documento n.º 2*, *La Familia Lavapiés*, febrero de 1976. Colección particular, Madrid.

periódicos como el que aludía a los mencionados recursos de los fosfatos como «Sahara: U.S.A. quiere invertir en los fosfatos de Bu-Craa». Estos yacimientos de gran calidad y cantidad se habían convertido en uno de los objetivos de Estados Unidos ya que era el mayor importador en esos años 60²¹ pero además el Frente Polisario tenía mucho interés en ellos. El problema aumentó cuando en los famosos Acuerdos de Madrid se cedió a Marruecos un 65% de su explotación (Figura 5 y 6).

Igualmente, la exhibición pública en la Galería Antonio Machado se montó desde una concepción «crítico-plástica» como apuntaba Melero Ginzo desde la *Gazeta de Arte*.

La familia Lavapiés, con sus montajes plásticos colectivos, trata de crear una forma de arte sustancialmente distinto. Diferente no sólo en las concepciones formales y el lenguaje utilizado, sino por la función asignada a la obra de arte en las relaciones sociales de las que indudablemente forman parte²².

La galería se empapeló con los nuevos fotomontajes sobre el Sahara que no estaban a la venta, el sentido mercantil desapareció de nuevo en pro de la visibilidad y el compromiso de una causa sociopolítica. Mediante un lenguaje visual sencillo, claro y directo se ponía de manifiesto la trasmisión de una nueva cultura de masas. De nuevo podríamos recordar

21 *Id.*, Pedro FERNÁNDEZ BARBADILLO, «Los fosfatos del Sáhara Occidental», *Libertad Digital Historia*, 7 de marzo de 2012. Disponible en <http://www.libertaddigital.com/opinion/historia/los-fosfatos-del-sahara-occidental-1276239940.html> [Consulta: 14/6/2016].

22 José Antonio MELERO GINZO, «Nuevo montaje de la familia Lavapiés», *Gazeta de Arte*, Madrid, 4 de abril de 1976, pág. 21.

las instalaciones en la Galería Redor de muestras como *Leer la imagen* (1971) compuesta por trabajos realizados sobre plástico, PVC y metacrilatos colgados por toda Galería. Antes incluso, otros artistas españoles como Isidoro Valcárcel Medina habían comenzado a construir sus propios modelos de ambientes²³. Como precedente imposible de obviar, el movimiento situacionista francés de los sesenta con el libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, había iniciado un nuevo medio para captar la atención de los espectadores.

La Familia Lavapiés más que objetos artísticos mostraba imágenes montadas para la causa del pueblo saharauí y elementos repartidos por el espacio expositivo como algunas cajas de medicinas, alimentos y mensajes esparcidos por el suelo. Fieles a su didáctica expositiva, se instaló el nuevo *environment* donde el espectador podía transitar e involucrarse en el problema como admitía el crítico de arte José Antonio Melero:

El espectador se encuentra inmerso en una realidad que le sacude, obligándole a participar, de una manera u otra, en este colectivo que le presenta de una forma cruda ese tema tan real que han tratado tan 'irrealmente' la inmensa mayoría de los medios de información. Las posibilidades de participación son varias, incluso allí mismo se puede materializar la tan necesaria ayuda al pueblo saharauí por medio de medicinas, alimentos o dinero²⁴.

Se ponían de manifiesto las primeras poéticas conceptuales del arte español de los setenta de fuerte reivindicación política donde se investigaba con el espacio de la instalación y con la carencia de materiales²⁵. Una pobre pero eficaz forma de realizar un arte de acción o, como hemos titulado, un arte-reacción o un arte-contra-sistema donde, a diferencia de los comportamientos tradicionales, ahora los protagonistas eran recortes de periódico, titulares, esquemas gráficos, mapas, hojas de contratación, fotomontajes, fotocollages, fotografías... El nuevo escenario planteado era la transformación conceptual de la información socio-política de diarios, periódicos, revistas... en otro mediador de comunicación con connotaciones artísticas pero conservando la misma función de informar o documentar al ciudadano.

Eso sí, aquellos grupos estuvieron alejados del establecido itinerario comercial de la galería de éxito. En este sentido, La Familia Lavapiés -ya lo hemos apuntado más arriba- apareció en la Librería Galería Antonio Machado, fundada en una antigua tienda de sombreros en 1971 para convertirse en un espacio alternativo donde se llevaron a cabo exposiciones, mítines, conciertos, presentación de libros, etc. También esta muestra del Sa-



Fig. 6. Interior del catálogo *Documento nº2, La Familia Lavapiés*, febrero de 1976. Colección particular, Madrid.

23 Vid. *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2002.

24 José Antonio MELERO GINZO, «La Familia Lavapiés», *Gazeta de Arte*, Madrid, marzo de 1976, pág.11.

25 Vid., Juan ALBARRÁN DIEGO, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.



Fig. 7. La Familia Lavapiés en las fiestas del barrio de Portugalete, 1976. Colección particular. Colección particular, Madrid.

hara transitó por los espacios de la Escuela Superior de Arquitectura, el Ateneo Popular Ciudad Pegaso (Plaza San Cristóbal, 1) en pleno barrio del distrito de San Blas y por algunas otras asociaciones de vecinos de Madrid. El destino último de aquel montaje fotográfico es desconocido, por lo menos hasta el momento, ya que premeditadamente La Familia Lavapiés lo envió por correo con un remite y una dirección falsa²⁶.

Al hilo de las asociaciones vecinales, los años 1975 y 1976 iban a caracterizarse por el aumento en los barrios más desfavorecidos de Madrid de aulas de cultura, ateneos populares o clubes, pequeñas células de artistas, donde se llevaban a cabo exposiciones, conciertos, charlas, conferencias... apoyadas por la Asociación de Artistas Plásticos. Una situación que tiene sus orígenes en los primeros años sesenta, cuando el crecimiento de las grandes ciudades tuvo como consecuencia la construcción masiva, la especulación y el chabolismo. Estos problemas generaron la aparición y consolidación de las primeras asociaciones de vecinos como medio de defensa y protesta ante las malas condiciones de vida que se estaban generando. Uno de los ejemplos más conocidos, y por el momento el más estudiado, fueron las intervenciones murales en el Barrio de Portugalete en plenas

fiestas y en contra la inminente actuación del Ayuntamiento y su Plan de Ordenación de Ciudad Lineal²⁷.

En aquellas actuaciones también se recordó el problema latente del Sahara mediante los toldos proyectados por el arquitecto José Miguel Prada Poole, cuyas formas emulaban las tiendas de los castigados saharauis pero además se centraban en los problemas de los barrios periféricos. Era una construcción que llevaba por nombre "Montaje de hábitats de emergencia para la fiesta de arte popular"²⁸ y que contó con la asesoría del Colegio de Arquitectos de Madrid.

La Familia Lavapiés también dejaría su huella en plenas fiestas del Barrio de Portugalete mediante una reivindicativa pintura mural, llamada «La ciudad debe ser nuestra», que mostraba un distorsionado mapa de España sobre el que deambulaban varios ciudadanos y en cuyo centro aparecía la figura del soldado muerto y desmembrado del *Guernica* de Picasso. En otros muros del barrio también se hizo alusión a la obra del malagueño para reclamar mayores libertades y eso a pesar de que el mural del 1937 se había convertido en

26 «La Familia Lavapiés, 1975-76», Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació, Barcelona, A02048.

27 Isabel GARCÍA GARCÍA, «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad*, *Revista de Investigación* (Madrid), junio de 2013, págs. 611-640.

28 Boletín de las fiestas, *Por una cultura popular*, Barrio de Portugalete en fiestas del 25 al 29 de junio de 1976, pág. 16.

asunto de Estado entre políticos y artistas para iniciar las negociaciones de su vuelta a España y ubicarlo aún no se sabía dónde: Málaga, Madrid o Euskadi²⁹.

Si el mural no fue suficiente para La Familia Lavapiés -y así me lo expresaba hace poco tiempo Darío Corbeira³⁰ - por las interpretaciones de carácter burgués que realizaban, los vecinos se decantaron por otro tipo de expresión artística más acorde con la performance. Aquella nueva intervención consistió en una parodia de las clases sociales dominantes o los estamentos privilegiados de la España de la dictadura: la iglesia, representada por un sacerdote y una mujer ataviada para tal procesión en Portugalete; la oligarquía terrateniente o financiera; el poder político, con pistola y esvástica nazi incluidas, y la clase trabajadora con sus utensilios de trabajo. El paseo de La Familia Lavapiés por las calles de Portugalete fue breve ante las quejas de algunos de los miembros de la Asociación de Artistas Plásticos y la amenaza real del paso de la policía por el barrio³¹. No era la primera vez que en aquellas intervenciones de pintura mural producían altercados con la policía. De hecho, aquellas mismas fiestas de 1976 fueron suspendidas por la Jefatura Superior de Policía al carecer del permiso de la Sociedad General de Autores para cualquier tipo de representaciones³² [Fig. 7].

La historia de la Familia Lavapiés continuó en varios actos más. Uno de ellos, el de su participación en los homenajes dedicados al poeta Miguel Hernández. Además de los que se efectuaron en Alicante con numerosos murales y múltiples actividades en diferentes poblaciones de la provincia; por ejemplo, en Orihuela se celebró el homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández con motivo del 35 Aniversario de su muerte³³; los artistas plásticos de Madrid también se volcaron en perpetuar la memoria del poeta. Por ejemplo, durante unos días la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense realizó charlas, recitales y pinturas murales [Fig. 8].



Fig. 8. Montaje *El Caso Retrato-Crimen de Miguel Hernández* para el homenaje al poeta 1976. Colección particular, Madrid.

29 Isabel GARCÍA GARCÍA, «El Guernica en la calle durante la Transición y los primeros años de la Democracia», *Archivo Español de Arte*, 347 (2014), págs. 281-296.

30 Entrevista de la autora con Darío Corbeira, 1 de febrero de 2016, Madrid.

31 Entrevista de la autora con Ángel Aragonés, 10 de septiembre de 2015, Madrid. *Vid.*, NOEMI DE HARO GARCÍA, «Arte y disidencias en España, 1969-1979», *Arte y Parte*, 121 (febrero-marzo 2016), págs. 79 y 80.

32 «Pintadas prohibidas en Portugalete», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1976.

33 Los actos tuvieron lugar entre el 17 y 27 de mayo de 1976. Algunos de aquellos murales como los de San Isidro en Orihuela han sido recuperados en marzo de 2011 por la Concejalía de Cultura. *Vid.*, Archivo de la Democracia de la Universidad de Alicante, Sig. 017/001-012

El particular homenaje de los integrantes de La Familia Lavapiés se formuló a través de un folleto que reproducía uno de los relatos más conocidos de la sociedad española de los sesenta, los atracos de El Lute, encarcelado por robar tres gallinas y condenado a pena de muerte por atracar una joyería. Los sucesos fueron relatados por todos los diarios pero fue *El Caso*, una publicación especializada en noticias de sucesos, crímenes y episodios trágicos, el que más portadas le dedicó, en trece ocasiones. Los de Lavapiés tomaron la portada del número 1.102 publicada en junio de 1973 donde se mostraban los rasgos físicos del rostro de El Lute y los transpusieron a los de Miguel Hernández con el título «Retrato-Crimen de Miguel Hernández» denunciando, una vez más, la muerte del poeta en las cárceles franquistas. Se recordaba al poeta alicantino en tres páginas con fotos, poemas y un artículo muy acusador que llevaba por título «Brillante éxito de la Policía: han descuartizado la generación poética de la República».

Hasta el momento, uno de los últimos comportamientos artísticos de la Familia Lavapiés o quizás tan solo del artista Darío Corbeira, ya que firma el diseño y montaje con su nombre, fue la concepción de un folleto de mano con la inscripción «SUDAFRICA: UNA SOCIEDAD ENCARCELADA» para presentarlo públicamente en Amnistía Internacional en España - en octubre de 1977 se acababa de aprobar la Ley de Amnistía - sobre los graves acontecimientos el continente africano. En 1978 y bajo el mandato del presidente Pieter Willem Botha, abierto defensor del *apartheid*, se produjeron cientos de asesinatos contra la mayoría negra que Darío Corbeira mostró en el Colegio Mayor Isabel de España de la Complutense en noviembre de 1977³⁴, apoyado por la Liga Internacional de los derechos de los pueblos, organización nacida de los encuentros celebrados en Argel un año antes³⁵ y el colectivo Amílcar Cabral, líder del movimiento de liberación nacional de Guinea Bissau y del archipiélago de Cabo Verde, aún en manos del colonialismo portugués.

Como conclusión podríamos afirmar que las experiencias artísticas de los integrantes de La Familia Lavapiés estuvieron marcadas por los acontecimientos socio-políticos de mediados de los años setenta. Los nacionales, relacionados con el fin de la dictadura franquista, pero también los internacionales, que respondían a una lucha por la justicia social de pueblos aún colonizados e insertados en una coyuntura política donde el conflicto árabe-israelí, el final de la guerra de Vietnam o los enfrentamientos en el continente africano marcaron el inicio de una nueva era global.

Si bien fueron unas propuestas en su mayoría concisas, efímeras y enmarcadas en modelos conceptuales a través de enunciados, representaciones gráficas, fotografías... con los que se plantearon los problemas o las discusiones también permitieron dar una mejor visibilidad a lo que a veces la propia dictadura o Transición disfrazaba con y en otros contextos. Y todo ello a pesar de tratarse de una nueva cultura de masas que no llegó a tantos como sus protagonistas hubiesen deseado. Se trató, en mi opinión, de una lucha ideológica, armada a través de intuitivos y sagaces montajes y, sobre todo, de un activismo cultural en pro de una nueva sociedad más justa e igualitaria en aquel presente.

34 «La Familia Lavapiés, 1975-76», A02048.

35 «Primer Congreso de la Liga de los Derechos de los Pueblos, en Barcelona», *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 1977.

APROPIACIÓN E INCONSCIENTE ARTÍSTICO EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

MÓNICA SALCEDO CALVO
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La creación artística contemporánea está determinada por el desplazamiento en el sistema de percepción tradicional; los disímiles medios de difusión de la imagen, tales como el cine o la publicidad, han contribuido a su circulación y retroalimentación. Así, puede afirmarse la consolidación de todo un imaginario colectivo ligado al ámbito de lo inconsciente: desde la simbología del color hasta clichés iconográficos. Este estudio tratará de reseñar algunas de dichas formas inconscientes en el cine de Pedro Almodóvar.

PALABRAS CLAVE

Almodóvar; cine; inconsciente; Posmodernidad.

ABSTRACT

Contemporary artistic creation is determined by the shift in the traditional perception system; dissimilar media image, such as cinema or mass media, have contributed to its circulation and feedback. So that, we can affirm the consolidation of a whole collective imagination linked to the realm of the unconscious, from the symbolism of color to iconographic fields. This study will attempt to review some of these unconscious topics at Pedro Almodovar's cinema.

KEYWORDS

Almodóvar; cinema; unconscious; Postmodernism.

INTRODUCCIÓN

El advenimiento de la Posmodernidad en el panorama artístico y cultural de la segunda mitad del siglo xx alteró indefectiblemente el transcurso de la Historia del Arte. La irrupción de la cultura de masas, la proliferación y fagocitación incesante de imágenes, así como los nuevos medios, tales como la televisión y el cine –pero, no olvidemos, también el cómic, la prensa rosa o la simbiosis entre artes gráficas y música–, provocaron un choque cultural sin precedentes, aunque su prolegómeno ya puede advertirse con la desaparición del aura de la obra de arte en la «era de la reproducibilidad técnica».

La metodología de estudio de la historiografía artística desde mediados de la década de los sesenta no puede sino partir de la aceptación de dicha transformación concienciada de las imágenes; la Posmodernidad aboga por la ausencia de normas e, incluso, de autores, tal y como apuntaron varios teóricos: Barthes lo describe como expresión libre y abierta a todos; Lyotard como escepticismo, pluralidad e, incluso, nihilismo. En definitiva, se asiste a la caída de los grandes metarrelatos y a su afrontamiento irónico y reinterpretativo, tal y como revela Nicolás Bourriaud al hablar de «Postproducción». Consecuencia lógica de todo ello será, por su parte, el incipiente papel trascendental del receptor, deviniendo el propio creador en previo espectador¹.

No obstante, esta nueva situación del arte no sólo entronca sus raíces en la usurpación consciente de los referentes previos en vías a dotarles de un nuevo contexto y/o significación; la saturación icónica contemporánea ha derivado en un proceso más complejo que el simple apropiacionismo; la codificación de sentido a partir de las imágenes precedentes condujo de manera tácita a la aprehensión de normas y clichés compositivos hasta el punto de conformar un inconsciente colectivo que, si bien preexistente, alcanza en este contexto una notoria significación². La proliferación de canales y medios en la iconosfera contemporánea favoreció la filtración de símbolos y códigos compositivos, de manera que se forjaron disímiles constructos artístico-culturales que favorecieron la permeabilidad referencial, trasvasando problemáticas y materias propias de un medio artístico hacia el resto –de manera que incluso la cinematografía, el medio artístico de menor trayectoria temporal, influyó notablemente en el terreno de la experimentación pictórica³–.

Este estudio nace con el objetivo de indagar en aquellas matrices culturales comunes asumidas por la colectividad y empleadas por el emisor de manera inconsciente, generando un mensaje fácilmente decodificable por el receptor. En particular, el análisis se centrará en la figura de Pedro Almodóvar, por alzarse como uno de los más rutilantes exponentes de la Posmodernidad española. Su vasto bagaje cultural lo convierte ya no sólo en un

1 Nicolás BOURRIAUD, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

2 No puede decirse que el inconsciente artístico sea un fenómeno exclusivo de la segunda mitad del siglo xx pues, como veremos, es algo intrínseco al propio devenir histórico y cuenta con precedentes lejanos. No obstante, será en estos años, y con el asentamiento de actitudes artísticas y socioculturales determinadas, cuando pueda llegar a hablarse de una hipertrofia referencial.

3 *Cfr. El cine en la pintura. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. José Luis Borau Moradell*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

cineasta que recurre al pastiche, el *camp* o la referencia directa como medio narrativo, sino también en poseedor de todo un imaginario icónico integrado en su filmografía a veces de manera inconsciente, a veces indirecta. Con ello nos referimos a un conjunto de recursos compositivos e iconográficos que responden al asentamiento de modelos y esquemas pre-establecidos, como consecuencia de tomar como referente el medio cinematográfico –el cine hollywoodiense se prestará como arbitrio continuo en su cine–, pero este, a su vez, exponiéndose como el resultado de cuestiones artísticas planteadas incluso anteriormente a la consolidación de la cinematografía.

Así, lo que aquí se pretende explorar no es tanto una recopilación sistemática y enumeradora de dichos referentes inconscientes, como una interpretación metodológica que exponga una lectura transversal de un cine que, a pesar de lo profusamente dilucidado, todavía abre la senda a investigaciones histórico-artísticas venideras. En este sentido, la trascendencia artística en el cine de Pedro Almodóvar no se compone únicamente de citas conscientes y participantes de la exégesis cinematográfica, sino que también se nutre de una serie de recursos estéticos, técnicos e iconográficos que, sea por mera cuestión logística en el proceso de grabación cinematográfica, sea con un fin exegético concreto, enriquecen su interpretación filmica.

CITA Y REFERENCIA EN EL CINE DE ALMODÓVAR

Como apuntábamos en líneas inmediatamente precedentes, el cine de Pedro Almodóvar es uno de los más imperiosos ejemplos del fenómeno de reapropiación y saturación hipertrófica de imágenes culturales previas. Exponente axial del *modus operandi* propio de la Posmodernidad, sin embargo, es cuestionable su carácter propiamente posmoderno (ateniéndonos a la exigua línea que separa el Posmodernismo de la Posmodernidad)⁴. La cita se convierte, para éste, ya no en una alusión directa y vacua, sino en la oportunidad para dotar de sentido a la narración. Así, la inclusión de la cita en la diégesis filmica e, incluso, su reinterpretación conceptual, le apartan de la carencia de significación posmoderna y le acercan a los términos del pastiche, el *camp* y lo neobarroco como corrientes artísticas propias de la Posmodernidad. Esta amalgama referencial queda puesta de manifiesto por el propio cineasta cuando es entrevistado en *La Luna de Madrid*:

4 Baste recordar el testimonio de Molina Foix: «Uno de los factores más conspicuos de esa dilapidación posmoderna de la narratividad es el ansia voraz de su apropiacionismo. No citaré aquí como paradigma el caso de Almodóvar, cuya brillante y eficaz refundición de sub-lenguajes televisivos, seriales y musicales creo que pertenece a otra marca (la del *camp* ironizado, sublimado, que tan claramente se ve también en la literatura de Manuel Puij o en ciertas películas-clave del underground neoyorquino)». Vicente MOLINA FOIX, «El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado» en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, *Historia general del cine. Volumen XII El cine en la era del audiovisual*, Madrid: Cátedra, 1995, pág.157. De hecho, así lo manifiesta el propio Almodóvar cuando hace mención a la cita cinematográfica: «Cuando integro un fragmento de alguna película, no estoy haciendo un homenaje, es un robo que forma parte de la historia que cuento; se convierte en una presencia activa, mientras que un homenaje siempre es algo muy pasivo». Frédéric STRAUSS, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal, 2001, pág. 52.

Es imposible. Uno no puede alcanzar el suficiente grado de ingenuidad como para hacer un melodrama puro o una película de aventuras sin más. No resultarían auténticas. Es inevitable le reflexión como espectador al pretender acercarte como cineasta a los géneros. Ya no se admiten las reglas absolutas, hay que mezclar, tener un espíritu irónico, huir de lo monolítico. Yo, personalmente, me siento incapacitado para hacer una película cien por cien lo que sea⁵.

Por su parte, sendas alusiones participan de la composición cinematográfica en disímiles manifestaciones y soportes; cuadros a la manera de *atrezzo*, fragmentos de películas proyectados en televisores y auténticos *tableaux vivants* son una constante y se relacionan con el resto de elementos que vertebran su filmografía (desde el guion a los referentes musicales), participando de un mismo fin: el enriquecimiento de la narratividad fílmica.

Sin embargo, cabe reseñar, a su vez, la existencia de todo un imaginario implícito en el conjunto de su producción cinematográfica que, reiteradamente, ha sido aprehendido por nuestra cultura y, por tanto, empleado por el director de manera inconsciente; algo que, como previamente matizábamos, la recepción de una nueva cultura durante la segunda mitad del siglo xx va a acrecentar hasta cotas insospechadas –de hecho, esta es la premisa con la que va a jugar a lo largo de su trayectoria artística Roy Lichtenstein: que muchas de las imágenes de la Historia del Arte han quedado grabadas en nuestras mentes como una especie de logotipo artístico⁶–. Así, los apartados que prosiguen concentran su énfasis en subrayar dicha significación.

INCONSCIENTE ARTÍSTICO EN EL CINE DE ALMODÓVAR

A caballo entre el inconsciente artístico y la herencia cultural quizá podría entroncarse una estética que se vislumbra en el conjunto de su filmografía, como es el caso de lo grotesco y la tradición esperpéntica. En consonancia con la «pluma»⁷ (reflejada en su cine a través de lo kitsch), pero también por la tendencia a lo chocante, el humor escatológico y otros recursos, Almodóvar conecta, más allá del *underground* americano de los sesenta, con la tradición esperpéntica de gran arraigo en la península y que consolidarán Goya, Valle-Inclán o Luis García Berlanga. Sin proyectarse como un fin, la inclusión a veces anecdótica de personajes y ambientación deliberadamente grotescos respalda la idea crítica e irónica que define una constante cultural tan asentada en España como es la mirada deformada a través de un espejo cóncavo.

5 Isabel ANDRADE y Pedro CALLEJA, «Pedro Almodóvar en serio» en *La Luna de Madrid*, 43 (1987), págs. 22-25.

6 AA.VV. *Roy Lichtenstein. All about Art* (catálogo de exposición), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, pág. 9.

7 Entendida esta como la exteriorización de ideas y/o sentimientos subyacentes. Véase a este respecto la interesante reflexión que emprende Vilarós con respecto a la «pluma» en el contexto de la producción cinematográfica de los años enmarcados en el incipiente proceso democrático. María Teresa VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición política*, Madrid: Siglo veintiuno, 1998.

Composición

Adentrándonos en el terreno de la creación, el propio director ha manifestado en múltiples ocasiones el interés que despierta en él la actividad compositiva, llegando a comparar el trabajo del director de fotografía –así como su propio cometido, pues participa de todos los procesos de creación cinematográfica– con el del pintor: «Yo quiero ver la trama, líneas que se entrecruzan y se dispersan [...] Mi propio trabajo se acerca al del pintor, porque yo pongo el color delante de la cámara, en sus diferentes matices, hasta encontrar el que busco»⁸ [Fig. 1]. Así, las factibles referencias pictóricas que pudieran advertirse hacen mención, no tanto a la apropiación de obras puntuales –aspecto que entronca con la cita como *atrezzo*–, sino a unas cuestiones formales y conceptuales análogas en su cine y el componente pictórico, como pueden ser la representación fidedigna de la realidad, la captación de movimiento o el encuadre como marco (como selección de un fragmento de realidad), entre otros.



Fig. 1. Escenario de *Chicas y maletas*, metraje incluido en *Los abrazos rotos*.

El espacio

La composición cinematográfica, entendiendo esta como el conjunto de cuestiones técnicas tales como encuadres, efectos perspectivísticos, de iluminación y color, deriva en muchos de los casos de teorías y experimentaciones previamente abordadas en el terreno de la formulación pictórica. Es decir, asistimos al planteamiento de un cómputo de enunciaciones, recursos y metodología parejos entre pintura y cinematografía y, en el caso preciso de Almodóvar, dada la significación que otorga a cada plano, la simetría, simbología de color o decorados cobran una importancia capital. Resulta ilustrativa la lectura que emprende Emmanuel Vincenot con respecto a una secuencia de Loles León interpretando a una secretaria en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, esgrimiendo detalladamente la simetría, *mise en abyme* y planos de color; pudiendo extrapolarse dicha precisión a una gran parte de su producción⁹.

Cada fotograma está planteado a través de una mirada inconscientemente pictórica, de manera que cada plano de color, elemento decorativo y el propio encuadre están llamados a la dotación de una significación certera dentro de la narración fílmica. Así pues, el espacio en cuanto a construcción simbólica implica, como apunta Aumont, «[...] necesariamente, *interpretar* –a costa de una construcción ya compleja– cierto número de informacio-

8 Pedro ALMODÓVAR en *Revista SOFILM*, 31 (2016), pág. 62.

9 Véase Emmanuel VINCENOT, «Superficialidad y *mise en abyme*: sobre dos tendencias de la imagen almodovariana» en Fran A. Zurián y Varela Vázquez (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión* (actas de congreso), Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 243-256.

nes visuales. En primer lugar las relativas a lo que se llama corrientemente ‘profundidad’ o ‘tercera dimensión’ de la imagen»¹⁰. La perspectiva se presenta, así, como un constructo cultural llamado a la representación fidedigna/realista del espacio, proyectando su influencia desde tiempos de Leonardo¹¹. Del mismo modo,

El encuadre es pues una señalización geométrica de relevancia de su contenido. Como dice Cossette, una persona encuadrada pasar a ser un personaje. Concluyamos recordando que esta función de ventana icónica señalizadora, que se abre sobre panoramas artificiales manufacturados por el hombre, tras ser desempeñada eficazmente por la pintura occidental desde el renacimiento hasta mediados del siglo XIX, tuvo su relevo en la fotografía hasta principios del siglo XX, en el cine hasta la segunda posguerra mundial y luego en la televisión, tecnologías que han perpetuado con imágenes fotoquímicas o electrónicas la convención semiótica del *encuadre pictórico en la era pospictórica*¹² (subrayado mío).

También los efectos lumínicos van a jugar un papel trascendental en la producción almodovariana, no tanto en cuanto a los diferentes tipos de iluminación técnica –aspecto que resulta más fructífero analizar desde la perspectiva contraria: cómo el cine ha ofrecido recursos novedosos a la iluminación pictórica–, sino en lo que respecta al uso de la luz como función simbólica. Aumont¹³ advierte en la cinematografía un trasvase del uso simbólico de la luz; la iconografía propia de la religión católica y, en concreto, la tipología de la Anunciación, se proyecta como la materialización de un acontecimiento revelador. Será *Entre tinieblas* el film que plasme de manera sublime tal fagocitación en un trabajo de dirección fotográfica que deriva de la tradición pictórica religiosa¹⁴.

No obstante, a los efectos lumínicos les sucede uno de mayor trascendencia en el cine de Pedro Almodóvar: la simbología del color. Las cualidades cuasi hápticas de la pintura en cuanto cosificación de emociones concretas son el resultado de una férrea investigación en el terreno de lo pictórico al que, por su parte, el cine ha tratado de acogerse –sin pretender extendernos en este asunto, baste apuntar las trascendencia del color en autores como Haneke, Kieslowski, David Lynch o Stanley Kubrick, entre otros tantos–. «El cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico –formas y colores, valores y superficies– y un vocabulario –aún por for-

10 Jacques AUMONT, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós, 1997, pág.105-107.

11 Serán las vanguardias pictóricas las que rompan por primera vez con esa construcción (con Manet como pionero), pero el cine, por su carácter narrativo, opta por continuar y prolongar la estela de la falsa ilusión de realidad promovida desde los albores de la Edad Moderna. Tal y como ha señalado Almodóvar en varias ocasiones, el cine se proyecta como una deriva lógica de representación artística fidedigna; tratándose del arte más figurativo de todos y, por tanto, con menos oportunidades para la innovación vanguardista.

12 Román GUBERN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1992, pág.131.

13 J. AUMONT, *El ojo*, pág.118.

14 *Entre tinieblas* cuenta con una ambientación muy focalizada en el ámbito pictórico. «Cuando preparaba la película con Ángel Luis Fernández le puse como referencia de luz a Sirk, pero también los clarososcuros de los cuadros de Zurbarán. Además me gustaba que hubiera aquella atmósfera inquietante y barroca de las películas de terror de la Hammer de los años sesenta, con azules transparentes, morados, púrpuras, colores muy dramáticos». Nuria VIDAL, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Destino, 2000.

jar- del 'material fílmico'. Lo fílmico ha querido absorber también lo pictórico»¹⁵.

El conspicuo ejemplo de Almodóvar en el terreno de lo plástico en cuanto a reformulación pictórica es trascendental, recreándose en la artísticidad y consiguiente capacidad narrativa de los objetos y espacios filmados a partir de la captación del color. Sin pretender ahondar en una simbología colorística, que goza de una pródiga bibliografía al respecto, baste reseñar que dicha búsqueda artística será clave a la hora de establecer concomitancias en un incontable número de planos de su filmografía con respecto a las obras de artistas centrados en la investigación del color, como pudieron ser Rothko, Mondrian o Barnett Newman [Fig. 2].

Por tanto, Almodóvar, que dice trabajar de una manera intuitiva y no atenerse a códigos preestablecidos, inconscientemente está perpetuando unas normas férreamente asentadas. Basta advertir un solo ejemplo, muy ilustrativo al respecto, para evidenciarlo. El uso del color rojo, señero de la producción del director, da muestra de hasta qué punto, aun de manera intuitiva (¿inconsciente?), está perpetuando un esquema previamente abordado como es el rojo como símbolo de irracionalidad, valentía, sensualidad y pasión.

La vitalidad de mis colores es una manera de luchar contra el rigor de mis orígenes [...] Nací en La Mancha, pero también es cierto que me formé durante los años sesenta, con la eclosión del pop. Fue algo que me marcó, al igual que mi relación inconsciente con los colores del Caribe [...] Estoy intentando racionalizar algo que quizá no sea más que una tendencia natural a utilizar los colores. Es típico de mi carácter y el de mis personajes, que son muy barrocos en cuanto a comportamientos, y la explosión de colores va muy bien con la composición dramática¹⁶.

Se podría pensar entonces que el grado de saturación en el cine de Almodóvar (principalmente atraído por los colores primarios) tiene mucho que ver en este aspecto. El hecho de sobresaturación de los colores muestra ese desbordamiento melodramático que caracteriza a buena parte de su cine.

El contraste es, pues, el elemento configurador (o con-formador) de todos los sistemas de producción icónica [...] Las formas nacen y aparecen para su observador, en efecto, en virtud de los contrastes con los colores adyacentes. Y esta interacción cromática relativiza absolutamente el pretendido simbolismo estable y universal de los colores, pues un rojo junto a un violeta no significa lo mismo que un rojo junto a un amarillo, aunque ambos rojos se definan por idéntico matiz, brillo y saturación¹⁷.

Finalmente, cabría llamar la atención sobre un tema mucho más amplio: la creación de atmósferas a través de la reflexión espacial (en donde se anexas los aspectos previamente abordados). La mirada inconscientemente pictórica del director, derivada del cono-



Fig. 2. Fotograma de *Todo sobre mi madre*.

15 J. AUMONT, *El ojo*, pág.128.

16 F. STRAUSS, *Conversaciones*, págs.79-80.

17 R. GUBERN, *La mirada*, pág.107.



Fig. 3. Fotograma de *La ley del deseo*.

cimiento y aprehensión de disímiles manifestaciones culturales, pone de manifiesto la relación inconsciente de su cine con respecto a diversos artistas apodícticos. La concepción del color y el espacio por parte de Almodóvar puede encontrar un parangón con respecto a determinados artistas que, por otra parte, el propio director ha manifestado su admiración con respecto a estos: desde la representación de la capital madrileña por parte de Antonio López –el arranque de *Entre tinieblas* parece una trasposición–; hasta las atmósferas sórdidas incipientemente freudianas

que acompañan a sus personajes masculinos (pensemos en el comienzo de *La ley del deseo* con un personaje recostado en la cama); o la inclusión de la naturaleza y fenómenos naturales, que serviría para profundizar –junto con el elemento intangible del color– en la categoría kantiana de lo sublime [Fig. 3].

La temporalidad

Pero también la reflexión sobre el reflejo del transcurso del tiempo en la imagen cinematográfica parece tomar premisas previamente abordadas en el discurso pictórico. El interés de Almodóvar por la narratividad es tal que, en multitud de ocasiones, presenta un fuerte componente diegético a través de un solo fotograma. La inclusión de collages, conjuntos de fotografías e, incluso, instantáneas reconstruidas tras haber sido fragmentadas en un momento previo son una constante en su filmografía –pensemos en la fotografía de Julieta con su hija Antía (*Julieta*) o en el collage de *Los abrazos rotos* que toma forma a través de fotografías de la expareja–.

Estas escenas, en las que el director se recrea plásticamente, materializan una acción duradera en el tiempo (situación previa –acontecimiento– consecuencia–sentimiento frente a la consecuencia) y albergan tras de sí una relación conceptual con el «instante pregnante» lessigniano, dada la capacidad para concentrar en una imagen un discurso de gran proyección temporal. «Para el espectador del collage hay, en efecto, un desfase que colmar en términos a la vez perceptivos y cognitivos»¹⁸. De nuevo, nos encontramos ante un fotograma que persigue materializar el transcurso del tiempo, búsqueda iniciada por la pintura en el siglo XVIII a través de las formulaciones sobre las series pictóricas, pero que alcanzaría su máxima eclosión a comienzos del siglo XX con los experimentos formales del Cubismo.

18 J. AUMONT, *El ojo*, pág.72.

ARQUETIPOS ICONOGRÁFICOS

Pero es, quizá, en las referencias iconográficas donde, aun inconscientes, se pone de manifiesto un grado de interacción mayor de tal iconosfera contemporánea. Más allá de aspectos técnicos compositivos tales como los recién mencionados, es en la iconografía donde los modelos son más evidentes, en buena medida debido al auge alcanzado por la consolidación de la cinematografía y los *mass media* como generadores potenciales de motivos icónicos –y, a partir de ahí, el Pop Art como gran exponente–.

Román Gubern, referente axiomático a la hora de abordar tal cuestión, da muestra de la evolución y consolidación de la iconografía y arquetipos coetáneos: «comprobé que, salvo algunos personajes cinematográficos de las últimas tres décadas que el libro examina, ninguno de los restantes fue producto de un previo ‘diseño de marketing’ [...] Fueron, sobre todo, producto de la intuición de sus autores, cuando no provinieron directamente de sus sueños o de sus ensueños de duermevela». Y prosigue:

Pero aquellos signos gráficos, convertidos en atributos, son el resultado de la construcción mental previa de un autor, que el lector hace también suya en el curso de su lectura, pues el sistema simbólico del texto desemboca en un logomorfismo que otorga vida imaginaria al personaje, al hacer que el lector proyecte un haz de motivaciones psicológicas coherentes sobre su *constructo* literario. Y eso es lo que interesa verdaderamente a los antropólogos, el personaje como entidad imaginaria, a veces tan sólida y espesa como el mármol y capaz de transmutarse incluso en ocasiones en un verdadero delirio colectivo, pues es lo que suscita las identificaciones y proyecciones de sus lectores¹⁹.

Carl Gustav Jung, acuñó el término de «arquetipo» para abordar el estudio de los iconos como materialización de ideas abstractas, patrones y matrices culturales –a través de la visión psicoanalítica que le caracteriza–. El arquetipo, escudriña, «presenta en lo esencial un contenido inconsciente que, al hacerse consciente y ser percibido, experimenta una transformación adaptada a la consciencia individual en la que aparece», arquetipo, por otra parte, preexistente y hereditario²⁰. Estos arquetipos, por tanto, tratan de asentar determinadas ideas en una imagen concisa, que a golpe de vista sea capaz de transmitir la información pertinente –por ejemplo, Aumont cree sintomático el tratamiento grotesco de la figura de Judas en la tradición artística»²¹–.

Dada la amplitud de análisis que nos ofrece un tema como tal en el cine de Almodóvar, trataremos a continuación de ahondar de manera más pormenorizada en una figura arquetípica que alcanza gran trascendencia en su cine y que, por su parte, abre la veda a múltiples referencias inconscientes/indirectas dignas de un estudio en mayor profundidad.

La mujer

Este es, quizá, el apartado más significativo dentro de la filmografía del manchego; centro neurálgico de la producción del director, las «chicas Almodóvar» son, mayoritaria –que no

19 Román GUBERN, *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama, 2002, págs. 7-9.

20 Carl Gustav JUNG, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, 2010.

21 J. AUMONT, *El ojo*, pág. 118.

exclusivamente– la encarnación puntera de buena parte de las preocupaciones narrativas del director. Las mujeres en el imaginario almodovariano destacan por ser una mezcla de perfección e imperfección, subyaciendo esa tensión en todas ellas. Son mujeres fuertes, independientes y libres que han de superar las adversidades que les depara un entorno absorbente; son poliédricas y, como tal, el director explota iconográficamente cada una de sus vertientes. Así, el imaginario pictórico relativo a la figura de la mujer va a ser uno de los más excelsos en el corpus almodovariano²².

Esta complejidad temática va a encontrar su plena caracterización en la extrapolación de dos de sus facetas: la santidad y la fatalidad como disímiles tomas de postura que conducen a un mismo fin subyacente: «la libertad y autonomía moral»²³ que persiguen todas ellas. En el primer supuesto, esta idea de santidad quedará plasmada concisamente a través de la iconografía católica; referentes directos, por tanto, en los que no merece la pena prestar en esta ocasión mayor focalización. Entre otros recursos, la cualidad maternal de la mujer será enaltecida a través de la iconografía de la Virgen con el niño, así como la iconografía mariana será una invariable a la hora de caracterizar a personajes subalternos, tales como prostitutas, drogadictas o transexuales.

Más interés suscita, en este contexto, su caracterización contraria. Dicha complejidad ambigua (lejos de caer en maniqueísmos) se contrapone a tal virtuosismo y conecta con un amplio imaginario cultural de la colectividad: el arquetipo de *Femme fatale*, que comienza con Pandora e irradiará su influencia por diferentes protagonistas de la creación artística más variada, tales como Salomé, Carmen²⁴ o Lolita²⁵.

Belleza, sensualidad, independencia y cierta dosis de perversidad que el cine negro hollywoodiense consolidó en los nuevos canales de mediados del siglo xx –estableciendo, por su parte, elementos iconográficos característicos, como la inclusión del cigarrillo–,

22 Esta confluencia de actitudes y personalidades que el director otorga a sus mujeres encuentra su analogía pictórica en la serie *Eva*, realizada por Dis Berlin en los años circundantes a 1990. Será en *Kika* donde alcance su mayor eclosión, integrando múltiples collages, pinturas y fotomontajes en el film como si fueran realizados por Ramón, pareja sentimental de Kika. La concepción de la mujer de Dis Berlin en esta serie coincide, pues, con la imagen otorgada por el cineasta: En el dossier de prensa de la película, Almodóvar describió así el trabajo de Dis Berlin: «Cientos de collages geniales, en los que domina el cuerpo desnudo de La Mujer, siempre tratado de manera irracional. Con admiración, tierna e irónica, con fuertes dosis de perversidad y un exhibicionismo hermético, si todo ello es posible».

23 Pedro Almodóvar en la Conferencia Cátedra Acciona Sur, Madrid, 13/1/2016.

24 Quizá sea con Carmen con quien las mujeres de Almodóvar encajan de una manera más precisa; también por cuanto de orígenes españoles tienen ambas. Si bien, como se verá en líneas posteriores, Almodóvar dota a sus mujeres de cierta iconografía propia de la *Femme fatale* hollywoodiense, a nivel conceptual éstas se asemejan a la idea de Carmen como mujer que antepone su libertad personal al amor. Por otra parte, la referencia iconográfica que surge con Carmen (el juego de la mujer con una flor) encontrará trasposición en la actuación musical de *La mala educación*, en donde se versiona al personaje de Sara Montiel en *Noches en Casablanca* (1963), exaltando su feminidad (artificiosa en el caso de la protagonista del film de Almodóvar) a través de la inclusión de la flor. Finalmente, en el arquetipo de Carmen asistimos a un ejemplo más de la simbología del color: la novela de Prosper Mérimée especifica que el clavel que ésta lanza es amarillo. No obstante, dadas las connotaciones implícitas al color rojo, la tradición pictórica –e, incluso, en representaciones teatrales– el clavel ha pasado a ser de color rojo.

25 Núria Bou, *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Barcelona: Icaria, 2006, pág.20.

pero que entronca con una tipología de mujer férreamente explotada iconográficamente en las postrimerías del siglo XIX, irrumpiendo con fuerza en corrientes como el Prerrafaelismo y el Simbolismo. Así, las mujeres pelirrojas de Dante Gabriel Rossetti encarnan esa mujer sensual objeto del deseo –¿casualidad o inconsciente que Kika, fuente del deseo y causante de enemistades entre hombres, sea pelirroja?–. En la *Femme fatale* convergen Eros y Tánatos, los dos componentes clave en la poética de Almodóvar. «El sujeto femenino es percibido entonces como mujer-araña o mantis religiosa, en una escenificación de una fantasía masculina ambivalente, basada en la atracción sexual y en el temor que produce a su vez en el hombre la incontrolada intensidad de tal atracción»²⁶.

Cada uno de los rasgos definitorios de la *Femme fatale* es reforzado tanto con evocaciones directas como indirectas o inconscientes. Quizá sea la belleza uno de los aspectos más reseñables, contando en la filmografía del manchego con un amplio repertorio focalizado a resaltar dicha cualidad²⁷. Pero, más allá de estos referentes explícitos, es interesante observar una tipología que pasa desapercibida en el cine de Almodóvar a pesar de contar con interesantes ejemplos: la mujer ante el espejo, cuya tensión entre belleza y fatalidad queda perfectamente plasmada en la figura de Lena (*Los abrazos rotos*) [Fig. 4].

El espejo viene a ser, en la antigua Grecia, una cosa de mujeres [...]: su superficie remite al esplendor de la belleza de la mujer; al brillo del poder de seducción, a la fascinación de la mirada, a las ondulaciones de los cabellos y al rostro delicado. Mirarse en el espejo supone proyectar el propio rostro ante uno mismo, situarse cara a cara, desdoblarse en una figura susceptible de ser observada como se haría si se tratara de otro individuo, pese a saber que se trata de uno mismo²⁸.

En definitiva, mujeres con tal potencial que, a través de sus armas –generalmente de seducción– son capaces de arrebatar al hombre su poder, del mismo modo en que las «chicas Almodóvar» desafían al hombre dormido –crítica subyacente al heteropatriarcado y estructura tradicional imperante en la sociedad de la época–. Y en esa idea a caballo entre fortaleza y fatalidad femenina, encontramos en las mujeres de Almodóvar una trasposición de las heroicas protagonistas del cine italiano de los años cincuenta. Pero, yendo más allá, los casos de Raimunda (*Volver*) y Gloria (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*) se enfrentan a un hombre antagonista en un dualismo entre heroicidad y fatalidad. En este sentido, Raimunda, con el cuchillo ensangrentado entre las manos, no puede sino asemejarse con

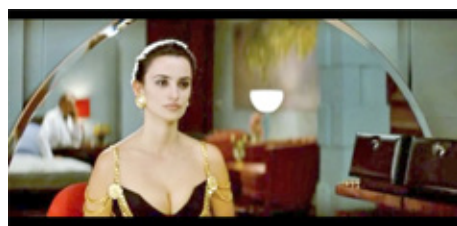


Fig. 4. Fotograma de *Los abrazos rotos*.

26 R. GUBERN, *Máscaras*, pág. 83.

27 La tipología más clara de belleza femenina viene dada por la iconografía de la mujer recostada. En este sentido, *La piel que habito* despliega todo un arsenal de imágenes que reiteran esa idea a través del cliché de Venus. Pero las referencias hacia la belleza y la feminidad son continuas en la filmografía de Almodóvar; será frecuente encontrar imágenes de chicas pin up como las de Alberto Vargas o reproducciones y pósteres como *Retrato de Sonia de Clamery* (Anglada Camarasa, ca. 1913) en *Laberinto de pasiones* o *La belle Rafaela* (Tamara de Lempicka, 1927) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

28 Jean-Pierre VERNANT, «Mito y religión en la Antigua Grecia» citado en N. BOU, *Diosas y tumbas*, pág. 22.

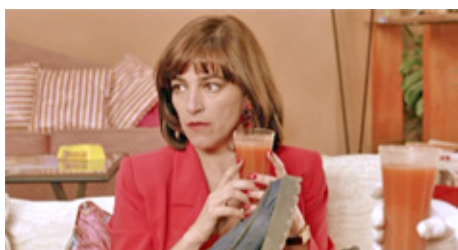


Fig. 5. Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Judith en su lucha contra Holofernes, del mismo modo que Gloria mata a su marido con un hueso de jamón –acción que conecta con la adaptación de *Lamb to the Slaughter* de Hitchcock (1953) de manera inconsciente²⁹-. Pero también hemos de pensar en la fatalidad de la protagonista de *Matador*, que asesina con un arma blanca atestada en la nuca de sus víctimas, al igual que Anna Karina en *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965). Asesinas, por tanto, en cuya lista también se encuentra Pepa (*Mujeres al borde...*) en una reinterpretación de los cuentos de Disney (el gazpacho con antihistamínicos como trasposición de la

pócima venenosa de las brujas animadas), a su vez aludiendo al personaje mitológico de Circe [Fig. 5].

Por último, tratando de no extendernos en demasía, cabe resaltar la soledad a la que están avocadas dichas mujeres «fatales». Uno de los rasgos que más se repite en la caracterización de las mujeres en el cine de Almodóvar es el sentimiento de soledad que las invade, únicamente acompañadas de sus conflictos internos, todas ellas por motivos muy diferentes. Gestos como el de Rebeca (*Tacones lejanos*) al recordar una infancia acompañada de su familia nos remiten directamente a la melancolía tal y como ha sido expresada a lo largo de los siglos en la tradición pictórica –asentada ya en el Renacimiento gracias a *Iconología* (Cesare Ripa, 1593)–. Pero, si existe una tipología que plasme dicho sentimiento de soledad, esa es la de la mujer en un bar.

Podría enumerarse una lista de chicas Almodóvar cuya introspección y soledad se expresa en la mesa de un bar, pero puede que el ejemplo más notorio sea el de Leo (*La flor de mi secreto*). En ella convergen la referencia directa a Ava Gardner –exponente de la *Femme fatale* hollywoodiense–, pero, a su vez, podemos advertir una influencia más extensa. De manera indirecta, dicha tipología remite a las mujeres de Hopper –tomando el ejemplo de Leo puede que el parangón más acertado sea el de *Autómata* (1927), dada la extrañeza que provoca observar a la protagonista abrigada en un interior– [Fig. 6]. No debe sobrepasarnos la alusión a Hopper, pues este jugó un papel revelador en la producción cinematográfica americana de mediados del siglo XX; sus cuadros de tiempo detenido, de espera y ausencia de movimiento incitan a la narración cinematográfica, dada su capacidad de inmortalización, de «instante pregnante»³⁰.

29 La coincidencia, por más que pudiera parecer premeditada, podríamos considerar que partió de unos esquemas comunes y, quizá, del inconsciente. El propio Almodóvar narró lo siguiente: «Mucho después me contaron que había una película de televisión, de las que dirigía Hitchcock, en la que una mujer mata a su marido con una pata de cordero. Es una coincidencia, porque yo llegué a la pata de jamón por el kendo». N. VIDAL, *El cine*, pág.138. Podríamos considerar que el hecho de que ambos recurrieran a tal objeto se deba a la brutalidad que se le reconoce. Incluso, dicha tosquedad podría remitirnos a *Duelo a garrotazos* (Francisco de Goya, 1820-1823).

30 Cfr. AA.VV. «Edward Hopper y el cine», *Caimán, cuadernos de cine*, Especial nº 1 (2012)

Pero Hopper, a su vez, entronca con un imaginario artístico que irrumpirá con fuerza en el occidente decimonónico –y que, por su parte, el pintor conoció de primera mano en uno de sus viajes formativos–: las imágenes de mujeres en cafés y *brasseries* parisinos de fines del siglo XIX. La comparativa con la pintura impresionista francesa no es, de ningún modo, una referencia superflua o carente de sentido; si las alusiones a esta son constantes/constatables es porque será el inicio de la mirada moderna. Así, el París decimonónico, retratado por primera vez por los impresionistas, se alzará como la construcción de la modernidad y, en cuanto a reflexión temática de la vida moderna, impulsará una nueva iconografía que servirá de base para la producción artística y cinematográfica ulterior.



Fig. 6. Fotograma de *La flor de mi secreto*.

CONCLUSIONES

Podríamos concluir que, si bien existen estudios foráneos que han ahondado en la cuestión pictórica como precedente y referente de la cultura audiovisual de la contemporaneidad, en España es sintomática la carencia de estudios que aborden tal cuestión. Se torna insoslayable, por tanto, adentrarse en la producción cinematográfica de varios directores, sobre todo aquellos formados en el seno de la Posmodernidad, en aras de profundizar en unas imbricaciones interartísticas de mayor resonancia a lo abordado hasta el momento. Más allá de las referencias conscientemente narrativas de las imágenes integradas con un determinado fin (las referencias directas), el inconsciente artístico cuenta con un papel especialmente significativo dentro de la creación cinematográfica.

El caso de Pedro Almodóvar resulta paradigmático en este aspecto; su obsesión por el «instante pregnante» hace de cada fotograma una imagen cargada de simbolismo en donde el inconsciente artístico enriquece su lectura fílmica. Desde la simbología (intuitiva) del color hasta determinados clichés compositivos e iconográficos, como el característico de la mujer, el universo almodovariano está impregnado de citas y referencias que precisan de una relectura. La cultura, el arte, la pintura, subyacen en toda creación cuyo autor posee una mirada inconscientemente pictórica y, deliberadamente o no, afloran en cada fotograma, en cada encuadre de la *era pospictórica*.

LA ARMONÍA DE LOS OBJETOS IMPOSIBLES: DESCUBRIENDO LA MÚSICA BAJO LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE CHEMA MADOZ¹

Premio a la mejor comunicación postdoctoral presentada en el XXI Congreso Nacional del CEHA

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ

RESUMEN

La música constituye uno de los temas predilectos de la fotografía de Chema Madoz. El proceso de manipulación y construcción al que somete los objetos los hace susceptibles de ser analizados mediante enfoques ligados a la semiótica, más allá del método iconográfico tradicional. Se analiza aquí la presencia de la música en su fotografía a través de la mirada del artista sobre su obra y sobre cómo el espectador debería percibirla, completándola con la mía propia como historiadora del arte y musicóloga.

PALABRAS CLAVES

Fotografía, música, iconografía, percepción, interpretación.

ABSTRACT

Music is one of the favourite subjects of Chema Madoz's photography. The process of manipulation and construction of the objects leads to their analysis from the semiotic perspective, beyond the traditional iconographic approach. The presence of music in Madoz's photography will be analysed through the artist's view on his work and on how the spectator should perceive it, and completing it with my own view as an art historian and musicologist.

1 Una primera versión del contenido de este artículo fue presentada en forma de ponencia en el marco del VIII Curso de Iconografía Musical celebrado en la Universidad Complutense de Madrid del 13 al 15 de noviembre de 2013.

KEYWORDS

Photography, music, iconography, perception, interpretation.

INTRODUCCIÓN

Chema podría atar las cuerdas de una guitarra a una estrella y tocar música en el espacio con nubes de encaje de arañas»², afirma el fotógrafo estadounidense Duane Michals (Pensilvania, 1932), inspirador de la obra de Chema Madoz en sus inicios. El propio Michals admiraría recíprocamente al artista español al conocer sus fotografías, en las que –a juzgar por su frase– ya advirtió la presencia de lo musical.

La elección del tema objeto de estudio de este artículo, dedicado específicamente a la obra de Chema Madoz de temática musical, encuentra un símil en la propia manera de trabajar de este artista, para quien «la idea puede surgir en cualquier momento y en cualquier lugar. Lo importante es esa predisposición, ese estar alerta»³. Podríamos decir que, al igual que Picasso, «Madoz cree que la inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando»⁴. Y en este sentido, también el investigador que está siempre alerta puede encontrar un nuevo tema susceptible de estudio cuando menos se lo espera, como le ocurrió a la autora de estas líneas cuando, casualmente, descubrió una serie de cautivadoras fotografías con elementos musicales cuyo autor era Chema Madoz.

José María Rodríguez Madoz (Madrid, 1958), quien abandonó un odiado trabajo en un banco cuando todavía no podía vivir de la fotografía, es hoy en día un reconocido fotógrafo de gran proyección internacional. Entre otros premios, cuenta en su haber con el Premio Nacional de Fotografía, que le fue concedido en 2000, el mismo año que recibió el Premio PHotoEspaña y el Premio Higashikawa en Japón. En 1991 ya había obtenido el Premio Kodak y en 1997 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le organizó la primera exposición individual dedicada por esa entidad a un fotógrafo en vida⁵.

CARACTERÍSTICAS DE SU FOTOGRAFÍA

En cuanto al tipo de fotografía que realiza, se trata de un fotógrafo muy personal cuya obra se reconoce enseguida y el cual nos revela un mundo de infinitas posibilidades a través de la exploración y manipulación de los objetos, creando imágenes icónicas de gran fuerza

2 Citado en: Chema MADOZ, *Obras Maestras* [catálogo de exposición], Madrid: La Fábrica, 2009, pág. 4.

3 Oliva María RUBIO, «De donde surge la creación», en Chema Madoz, *Obras Maestras* [catálogo de exposición], Madrid: La Fábrica, 2009, pág. 21.

4 *Ibidem*.

5 Para una biografía completa de su vida y obra, que no detallamos aquí por no ser el propósito de este artículo, véase: Doménico CHIAPPE y Beatriz DE LAS HERAS, «Cronología», en Chema Madoz, *Obras Maestras* [catálogo de exposición], Madrid: La Fábrica, 2009, págs. 305-339.

y sugerencia, que encierran un universo poético de gran poder metafórico. De hecho, se habla de él como de un poeta que logra descubrir lo extraordinario dentro de lo cotidiano mediante una obra que trasciende el propio medio fotográfico y que se encuentra «próxima a la poesía visual, a la pintura y a la escultura»⁶.

Sin duda, la suya es una obra heterogénea difícil de clasificar, cuyos códigos proceden muchas veces de campos distintos al de la fotografía, y que el mismo Madoz percibe –nos dice– «un poco en tierra de nadie; bebiendo de diferentes fuentes», puesto que no es «un trabajo conceptual, ni minimalista, ni surrealista, ni dadaísta, en el sentido pleno»⁷, sino una práctica híbrida que hunde sus raíces en los movimientos artísticos de vanguardia del siglo xx.

Al someter a los objetos a ligeras transformaciones, privándolos de su función tradicional y modificando el contexto de su uso, Madoz logra que, tras su apariencia habitual, los objetos nos remitan a una asociación inesperada, alterando nuestra percepción de la realidad y cuestionando la realidad misma⁸. Así, sus obras evidencian que la realidad es siempre mucho más que aquello que podemos observar externamente, y que puede funcionar como instrumento metafórico repleto de significados: «Me interesa más la imagen como materialización de un concepto o emoción que el crear una realidad falsa»⁹, afirma Madoz.

Por ello, a la hora de realizar sus fotografías, evita todo tipo de artilugios que deformen desde el punto de vista técnico: no utiliza zooms ni gran angular, sino un objetivo normal, que es la forma más cercana a como veríamos nosotros. Usa sólo una cámara, un trípode y un fotómetro para medir la luz, que es luz natural –no emplea flash– con el fin de anclar de alguna manera al objeto y situarlo dentro de la realidad, que queda cuestionada por la metamorfosis a la que somete a los objetos, pero no por el uso de la técnica fotográfica en sí misma. Según explica el propio Madoz:

Es una mirada aséptica, sobria, que sirve de contrapunto a la emoción que contiene la imagen, en un intento de contrarrestar, de buscar el equilibrio. [...] no hay picados, contrapicados o inclinaciones drásticas.

[...] Hay una manipulación tan evidente en el objeto que la luz lo dota posteriormente de un baño de realidad y de una aparente naturalidad¹⁰.

Además, a Madoz siempre le ha interesado utilizar los mínimos elementos posibles para fotografiar (de ahí también la elección del blanco y negro)¹¹, al igual que en las fotografías hay el mínimo de elementos, demostrando así una gran coherencia. De hecho,

6 Román DE LA CALLE, *Crear objetos. Fingir imágenes* [catálogo de exposición], València: SET, Espai d'Art, 2012, pág.18.

7 Chema MADDOZ, *Chema Madoz habla con Alejandro Castellote*, Madrid: La Fábrica, Fundación Telefónica, 2003, pág. 29.

8 Cfr.: R. DE LA CALLE, *Crear objetos*, pág. 18.

9 Paula ACHIAGA, «Chema Madoz», *El Cultural*, 26-1-2012. <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Chema-Madoz/2676>

10 Ch. MADDOZ, *Chema Madoz habla*, pág. 18-19.

11 Cfr.: Susana GARCÍA JIMÉNEZ: «Entre las luces y las sombras», *CAUCE*, 144 (2008), pág. 65.

trabaja con fotografía analógica porque considera que es lo que tiene sentido dentro del discurso de sus propias fotografías. Por un lado, el procedimiento analógico permite una plasticidad mucho mayor (más profundidad, más volumen...), lo cual conecta muy bien con sus fotografías de objetos comunes que, a un mismo tiempo, inquietan y seducen por la sorprendente contundencia escultórica de sus imágenes. Por otro, como revela el propio Madoz, ante la fotografía analógica el espectador «interpreta que lo que está viendo es la realidad; mientras que, en el momento que se pone en evidencia que lo que se está viendo es una fotografía digital, ahí todo cabe»¹². Por eso sólo utiliza el procedimiento digital de forma puntual, en la medida en que le permite trabajar con elementos con los que no podría trabajar físicamente, pues siempre le ha interesado más trabajar a partir de la realidad física de los objetos físicos que lo rodean¹³:

Sería muy sencillo trabajar con objetos transformados digitalmente, pero carecerían del «aura» –por llamarlo de alguna manera– que tiene el objeto manipulado de una forma un tanto artesanal, distinta a cuando se hace virtualmente. Puede que el efecto sea el mismo, pero además de esas diferencias de matiz, me sigue interesando una barbaridad actuar sobre el objeto y manipularlo directamente, porque no hago más que disfrutar¹⁴.

En efecto, esa es la parte (la de la manipulación de esas imágenes) que tiene para Madoz más atractivo por la inutilidad que hay en ello¹⁵. Son objetos tan sorprendentes como innecesarios. Y es que la fotografía de Madoz se basa en piezas escultóricas que él construye sólo con la finalidad de fotografiarlas. De hecho, «se considera un escultor objetual que trabaja desde el punto de vista de un fotógrafo y dice que la fotografía es para él poco más que un registro de memoria, que le permite fijar la idea»¹⁶. En la mayoría de los casos, esas ideas parten de un dibujo previo que realiza para ver cómo funcionan visualmente. Como no tiene mano para el dibujo –según sus palabras–, las imágenes dibujadas le dejan una insatisfacción inmediata, pero al menos cubren su función¹⁷.

Por otra parte, cuando se le ha preguntado por el objetivo o finalidad de su fotografía, ha respondido que «la belleza [...] no es un objetivo primordial»¹⁸, pues su obra nace de una necesidad personal: sus fotografías le sirven para explicarse su propio entorno y

12 Declaraciones de Chema Madoz en el programa documental de TVE *Imprescindibles*, titulado «Chema Madoz, regar lo escondido», emitido el 11 de febrero de 2013.
<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-chema-madoz-regar-escondido/1687267/>

13 Declaraciones de Madoz en el vídeo incluido en: Enrique DEL RÍO, «Chema Madoz en la intimidad de su estudio», *hoyesarte.com*, 14/08/2013.
http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/chema-madoz-en-la-intimidad-de-su-estudio_127615/

14 Ch. MADOZ, *Chema Madoz habla*, pág. 72.

15 Así afirma en el programa de TVE *Imprescindibles*, 11-2-2013.

16 Fernando CASTRO FLÓREZ, *Chema Madoz. Ocurrencias y regalos (para la vista)*, Madrid: La Fábrica, 2013, s. p.

17 Así lo explica en el programa de TVE *Imprescindibles*, 11-2-2013.

18 Ch. MADOZ, *Obras Maestras*, pág. 39.

su relación con la realidad, le sirven para aclarar sus ideas¹⁹. En cuanto al espectador, le gusta pensar que son imágenes que pueden llevar a reflexionar sobre el entorno en el que vivimos²⁰, a replantearse «la relación que tenemos con lo que nos rodea, y cómo a partir de una idea muy general de que la realidad es absolutamente gris y banal, se puede hacer un ejercicio que trascienda esa noción de realidad con manipulaciones o alteraciones absolutamente elementales»²¹. Como él mismo explica, es casi como encontrar un agujero dentro de la realidad, una especie de punto negro dentro de esa lógica que todos tenemos de que la realidad es algo inalterable, mientras que es todo lo contrario; basta un guiño, una pequeña tergiversación para que todo se dé la vuelta²².

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE SU OBRA FOTOGRÁFICA

A la hora de dirigir su mirada a la realidad para escoger la temática a tratar, Madoz siente especial predilección, entre otros temas recurrentes como el tiempo, por objetos culturales relacionados con los libros o la música (instrumentos o sus fundas, partituras, notas musicales, etc.), que para él:

Son elementos con unas particularidades muy especiales, con una carga conceptual importante que hace de caja de resonancia: basta con que los toques un poco para que provoquen una reacción mucho mayor. Son objetos simbólicamente muy ricos. Pero además, los utilizo, lógicamente porque son cosas que provocan mi interés²³.

Ante lo dicho, y al observar sus imágenes y profundizar en ellas (nos interesan aquí particularmente las que incluyen el hecho musical, aunque esta reflexión es extensible a toda su obra), nos damos cuenta de que el método iconográfico «clásico» o «tradicional» entendido bajo una perspectiva histórica no basta. El propio Madoz declara que una de las razones de utilizar el blanco y negro es la intemporalidad que proporciona, pues genera «unas imágenes más difíciles de situar en el tiempo»²⁴. Mientras que las fotografías en color dejan claro en qué momento fueron hechas, el blanco y negro, con su tonalidad enigmática y su aroma melancólico, permite marcar una distancia cronológica y hacer algo que no se puede relacionar con un momento concreto, al igual que marca cierta distancia con la idea de realidad, algo que ocurre también en sus fotografías. A esta intemporalidad contribuye igualmente el hecho de que los objetos se hallen separados de su entorno y rodeados de un vacío que parece estático, un espacio neutro donde nunca pasa nada: los

19 Cfr.: [s. a.], «Chema Madoz», *Poesía Digital*, abril 2006. <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=10>

20 Cfr.: Ch. MADOZ, *Obras Maestras*, pág. 39.

21 S. GARCÍA JIMÉNEZ: «Entre las luces», pág. 64.

22 En el programa de TVE *Imprescindibles*, 11-2-2013.

23 P. ACHIAGA, «Chema Madoz».

24 JOSÉ MARÍN-MEDINA, «Chema Madoz, la música callada», *El Cultural*, 23-04-2010. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Chema-Madoz-la-musica-callada/27064>

objetos se nos ofrecen así «sobre fondos homogéneos, descontextualizados de su ambiente cotidiano e insertos en un mundo lejano, ajeno aunque extrañamente familiar»²⁵.

A pesar de esa buscada y lograda descontextualización por parte del artista, no podemos pasar por alto las circunstancias concretas en las que se producen algunas fotografías que Madoz realiza por encargo, y en donde es fundamental el interés o finalidad del cliente, como veremos posteriormente. En cualquier caso, queda claro que la perspectiva iconográfica tradicional debe ser completada con otro tipo de enfoques más cercanos a la semiótica²⁶; no en vano, el propio Madoz habla del uso de «signos visuales» en su obra.

Por lo que respecta a una posible interpretación de sus fotografías, hay que comenzar diciendo que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se está familiarizado con los códigos culturales²⁷. Pero en el caso de Chema Madoz sus imágenes funcionan muy bien, al menos ante una primera lectura, porque los objetos de los que parte son perfectamente reconocibles (no hay ninguna deformación o estilización esquemática) y lo son en la mayor parte del mundo y en lugares alejados geográficamente. A propósito, cuenta Madoz que en Japón le sorprendió que no hubiera mucha diferencia en cómo el público recibía sus obras, aunque no le quedó tan claro si en China, donde notó cierta distancia, la recepción era la misma²⁸. A este estilo aparentemente asequible contribuye la economía de elementos con la que trabaja.

Sin embargo, esos objetos aparentemente reales y físicos, en cuyo universo de simétricos encuadres reina la armonía, son a la vez extrañamente irreconocibles por el proceso abstracto de construcción que se ha operado sobre ellos y que contrasta, de forma paradójica, con lo concreto del resultado: la abstracción no se da en el plano formal o compositivo, sino en el plano de las ideas. Son objetos imposibles que nos piden que pasemos a una segunda lectura y decodifiquemos su anomalía, es decir, la traslación conceptual con la que muchas de las imágenes de Madoz juegan²⁹. Pero, ¿cuál sería el criterio a seguir? ¿Cómo decidir si una imagen de Madoz esconde uno u otro significado? Aunque en todo análisis iconográfico hay cierto grado de especulación debido a numerosos factores, al tratarse aquí de imágenes conceptuales, cercanas en muchos casos al inconsciente, se corre el riesgo de que el grado de especulación sea mayor.

25 Luis ARENAS, «El rostro oculto de las cosas. Chema Madoz y la poética de la transubstanciación», en Chema Madoz, *Chema Madoz 2000-2005* [catálogo de exposición], Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Ediciones Aldeasa, 2006, pág. 26.

26 En este sentido, es importante subrayar la necesidad de aunar el enfoque semiótico con el análisis histórico de la obra de arte, ya que uno no excluye al otro. De hecho, el antihistoricismo practicado en el pasado por la perspectiva semiótica condujo en su día a una fuerte reacción que culminaría con la inclusión del análisis histórico. Cfr.: José Javier MARZAL FELICI, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007, pág. 138. Sobre la interpretación de la imagen fotográfica, véase también: Hernando GÓMEZ GÓMEZ, «El adjetivo visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica», *Revista de Comunicación de la SEECI*, 22 (2010), págs. 30-79.

27 Sobre este tema, véase: Rafael GÓMEZ ALONSO, «Retórica fotográfica. Ingenio y provocación», *ICONO14*, 5 (2005), págs. 4-6, correspondientes al apartado dedicado a la globalización del signo fotográfico.

28 Cfr.: S. GARCÍA JIMÉNEZ: «Entre las luces», pág. 67.

29 Cfr.: L. ARENAS, «El rostro oculto», págs. 25-26.

La respuesta –tranquilizadora, por otra parte– nos la da el propio Madoz, a quien le resulta atractivo que, dependiendo del observador y de su capacidad y bagaje cultural, haya posibilidades de interpretaciones diferentes, lo cual considera, además, como una de las características que enriquecerían la fotografía:

Es verdad que a veces hay interpretaciones con las que no me identifico en lo más mínimo, pero también hay otras que abordan posibilidades de las que no era consciente y que me han resultado gratificantes. Todo esto te sirve para darte cuenta de que no tienes un control férreo de lo que haces. [...], cuando expones, aquello pertenece también al espectador. Ese objeto puede ser interpretado como cualquier otro³⁰.

De hecho, Madoz evita poner título a sus imágenes «o, lo que es lo mismo, llevan por título ‘Sin título’»³¹; prefiere dejarlas abiertas, sin demasiada información. Como ha señalado Borja Casani, Madoz «realiza un equilibrado ejercicio de contención. Intenta aparecer lo menos posible en su obra y deja que las cosas, los objetos, hablen por él»³².

LA PRESENCIA MUSICAL EN SU OBRA

En deuda con la música

Una vez realizada esta reflexión desde el punto de vista metodológico, y antes de pasar a estudiar un conjunto representativo de imágenes con temática musical, otra pregunta que podríamos hacernos es cuál es el origen de este interés en la música por parte de Chema Madoz. Y la respuesta es más breve de lo que pudiéramos pensar, pues no tiene estudios musicales ni ha tenido una relación más directa con el medio. Lo que sí sabemos, porque lo ha contado el propio Madoz, es que «desde pequeño le había gustado todo lo que tenía que ver con la imagen, la literatura, la música, pero siempre fue torpe en todo eso: ni dibujaba, ni pintaba bien, ni tocaba ningún instrumento de forma defendible... ‘Hasta que cayó una cámara en mis manos y todo empezó a cobrar sentido para mí’»³³, según sus propias palabras.

Curiosamente, la música y la fotografía se entrelazan por primera vez en su biografía de una forma paradójica que prefigura, de alguna manera, el encuentro posterior de sus objetos imposibles. Ocurrió en 1978, cuando Madoz contaba 20 años. Llevaba ahorrando dinero para comprar un equipo de música, pero subieron el precio en el último momento, ya no le llegaba el dinero y, como iba a salir de viaje, decidió comprarse una cámara. De alguna manera, su obra fotográfica quedaba en deuda para siempre con la música que

30 [s. a.], «Chema Madoz».

31 Fernando CASTRO R., «El ojo cercenado de la luna. La obra fotográfica de Chema Madoz», en Chema Madoz, *Chema Madoz 2000-2005* [catálogo de exposición], Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Ediciones Aldeasa, 2006, pág. 37.

32 Borja CASANI, «Chema Madoz. 2000-2005», en Chema Madoz, *Chema Madoz 2000-2005* [catálogo de exposición], Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Ediciones Aldeasa, 2006, pág. 14.

33 E. DEL RÍO, «Chema Madoz en la intimidad».

habría salido de aquel aparato sonoro que nunca llegó a comprar y que permaneció en la tienda, mudo y solitario. Vale la pena añadir la atención prestada por el fotógrafo a las carátulas de discos³⁴, en especial a la del primer disco de Peter Gabriel (*Car*, 1977), donde la imagen de las gotas de lluvia sobre la carrocería le serviría de inspiración años más tarde para algunas de sus obras con gotas de agua³⁵.

De la cosificación del ser humano a la humanización de los objetos

Las primeras fotografías localizadas que presentan temática musical son de principios de la década de los 90, que es cuando se considera que Madoz posee ya un lenguaje definido y personal, coincidiendo con el paso en su obra de la persona al objeto, el único cambio realmente perceptible en toda su trayectoria: «nunca en mi evolución se han dado grandes cortes. Es todo más diluido: es una especie de flujo donde se dan relaciones estrechas, pero donde también se van abriendo más posibilidades a partir de ellas»³⁶.

Con anterioridad a 1990, Madoz solía fotografiar en exteriores a amigos cercanos que le servían de modelos, pero se dio cuenta de que, cuando aparecían personajes en sus fotografías, se les privaba de lo que realmente singulariza a los seres humanos: el rostro. Y si éste aparecía, los ojos estaban tapados, es decir, que esas personas no estaban aportando nada suyo a la imagen, no contaban nada de lo que estaba pasando en su interior y, por tanto, eran utilizados casi como objetos³⁷.

Eso le llevó a pensar que tal vez «sería más interesante intentar prescindir de las personas y ver qué es lo que se podía hacer sin ellas»³⁸, lo cual también «era parte del proceso de intentar ir eliminando todo lo accesorio»³⁹; de hecho, irá prescindiendo progresivamente de los escenarios, que serán cada vez más desnudos. Pero debemos tener en cuenta que, para Madoz, como él mismo nos dice, el objeto «es una forma distinta de hablar de las personas, sólo que con una solución formal diferente, sin la necesidad de que aparezcan físicamente en las imágenes»⁴⁰. En efecto, veremos cómo a esa suerte de cosificación inicial de los seres humanos, el fotógrafo responderá con una evidente humanización de los objetos⁴¹.

Y así fue como empezó «a tomar conciencia [de] que detrás del objeto hay algo más que el objeto cotidiano de uso normal y que detrás de ello hay como muchas más posi-

34 Años más tarde, en la exposición de *The Special Photographers Library* (Londres, 1994), un visitante se interesaría por la fotografía de Madoz, quien pasaría desde entonces a diseñar las carátulas de discos de música clásica de la colección Ultraviolet, editada por el sello Virgin.

35 Véase: D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», págs. 309-310.

36 [s. a.], «Chema Madoz».

37 Cfr.: L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 29. Ejemplos de estas fotografías pueden verse en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, pág. 39-87.

38 Así lo explica en el programa de TVE *Imprescindibles*, 11-2-2013.

39 S. GARCÍA JIMÉNEZ: «Entre las luces», pág. 64.

40 *Ibidem*.

41 Cfr.: L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 30.

bilidades de [aquellas en] las que podríamos reparar en un primer momento»⁴². Si bien al principio pensó en hacer una pequeña serie con objetos, se encontró con un universo inagotable ante el cual era incapaz de prever la cantidad de posibilidades que ofrecía y, todavía hoy, no las ha agotado todas⁴³.

El primer objeto que usa Madoz después de renunciar a utilizar el cuerpo humano en sus obras es una llave antigua que encuentra en su casa y cuya cerradura forja en la parte posterior, convirtiéndola en llave y cerradura a un tiempo (1990). Sin embargo, la obra que para él representa mejor ese cisma creador es una fotografía, tomada también en 1990, de una escalera de mano apoyada en un espejo, cuya idea surgió durante un paseo al ver a un limpiacristales en el escaparate de una tienda con la escalera apoyada en el cristal. Se dio cuenta entonces de que parecía que había dos escaleras, una dentro y otra fuera, como ocurre en su fotografía, donde el lugar del escaparate lo ocupa un espejo. Esta obra significó un detonante en su carrera, pues con ella descubrió las posibilidades que se abren con acciones tan simples como, en este caso, apoyar una escalera en un espejo⁴⁴.

En cuanto a las primeras fotografías de Madoz con temática musical, los objetos aparecen cortados y conservan todavía algo del lenguaje anterior, cuando trabajaba con personas; sin embargo, al evolucionar, los objetos serán retratados enteros, articulando la fotografía con su propia estructura. A propósito, llaman la atención dos imágenes fotográficas en las que el referente musical aparece amenazado y, por tanto, humanizado, debido a la modificación de alguno de sus elementos. En una de ellas, el puente del violín se ha transformado en cuchilla para cortar las cuerdas del instrumento en cualquier momento como si de venas se tratase; en la otra, la aguja del tocadiscos ha sido sustituida por un peine que, al trazar la raya del peinado, acabará por rayar al propio disco⁴⁵. En ambos casos, si se cumple la amenaza, los objetos musicales quedarían inservibles, ¿o lo son ya de antemano por la modificación que previamente se ha operado en ellos?

En cualquier caso, se observa ya una constante que se repetirá en la fotografía de Madoz y que ya hemos apuntado: el que sus objetos no dejen de hablarnos de seres humanos ausentes⁴⁶, bien porque el fotógrafo humaniza los propios objetos al transformarlos (como ocurre, aparte de los dos ejemplos ya comentados, con el violín que está siendo enterrado con su propia funda como ataúd, metáfora de la muerte⁴⁷), bien porque esos objetos remiten constantemente a la vida de las personas; en el caso de la presencia de la música, a sus placeres o ratos de ocio, entremezclados con el juego y el deporte. Así ocurre, por ejemplo, con el arco de violín que, apartado de su función ordinaria (uno de los juegos favoritos de Madoz), sirve para colocar una partitura entre las cerdas y la madera, como se hace en las cafeterías con los periódicos.

42 Así afirma en el programa de TVE *Imprescindibles*, 11-2-2013.

43 Declaraciones de Madoz en el vídeo incluido en: E. DEL RÍO, «Chema Madoz en la intimidad».

44 Véase: D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», págs. 315-317, donde aparecen también las fotografías comentadas.

45 Ambas fotografías pueden verse reproducidas, respectivamente, en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, págs. 139 y 319.

46 Cfr.: L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 30.

47 La imagen aparece reproducida en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, pág. 125.

Otro ejemplo lo encontramos en la imagen de un piano vertical con un tablero de ajedrez convertido en partitura (el tablero y las piezas de ajedrez proliferan en su universo fotográfico), en donde la interpretación musical y su disfrute se entremezcla con la idea de juego, una idea que, desde el punto de vista lingüístico, es evidente en el idioma inglés, puesto que la palabra «play» se traduce tanto por «tocar» como por «jugar». Pero además, se produce aquí un juego de orden estético cromático-geométrico gracias al blanco y negro de las teclas del piano y de las casillas del tablero, que se ajusta perfectamente a una de las características definitoria de sus fotografías⁴⁸.

De hecho, es posible que una de las razones de la aparición recurrente de signos musicales en sus imágenes, consciente o inconscientemente, sea precisamente de índole estética, como parece mostrar otra fotografía, donde el juego bicolor del tablero se amplifica en el propio contraste entre las figuras musicales –negras y blancas– como en el juego de las damas⁴⁹. Para apoyar esta hipótesis, contamos con las palabras de Madoz, cuando afirma que, «si buscas un lápiz, por ejemplo, no vale cualquier lápiz. Tiene que ser uno en el que unas rayas sean negras y otras, amarillas. En fotografía te viene bien que contraste pero, a la vez, no puede ser negro y rojo...»⁵⁰.

Este contraste de claroscuro que busca Madoz, lo halla, sin lugar a dudas, en los signos musicales que pueblan sus imágenes, como sucede, por ejemplo, en otra fotografía donde la música aparece de nuevo asociada al juego: concretamente un juego de dominó, donde los puntos son notas musicales, y cuyos únicos colores son, no por casualidad, el blanco y el negro⁵¹.

Blanco y negro que bien podrían remitir a otro juego, esta vez desde el punto de vista conceptual y de la propia técnica fotográfica analógica: el juego de negativo-positivo al que parece referirse Madoz cuando superpone, a un libro de ejercicios de piano, los dedos de las manos que debe ejercitar el pianista siguiendo ese método⁵².

Y como ejemplo de la presencia invisible del ser humano mediante la alusión al deporte entremezclada con lo musical, tenemos, por un lado, un piano cuya cola es sujeta por un bate de béisbol que ha dejado de ser tal al ser modificada su función; o unos tensores de gimnasia en forma de pentagramas vacíos, susceptibles de convertirse en partitura, como en otros casos parece ocurrir.

La relación con el lenguaje

Por otra parte, y sin excluir la presencia generalizada de lo humano, es necesario enfrentarse al tema musical en la obra fotográfica de Madoz atendiendo a su relación con el lenguaje. Él mismo ha declarado: «Transformo las palabras en imágenes. Siempre me ha

48 *Ibidem*, pág. 271.

49 *Ibidem*, pág. 424.

50 D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», pág. 328.

51 La imagen puede verse reproducida en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, pág. 213.

52 *Ibidem*, págs. 234-235.

interesado la capacidad que tiene el lenguaje verbal y textual para provocar imágenes»⁵³. Además, admite que: «Siempre he tenido la sensación de que puedo manejar el sentido de las imágenes. Es algo con lo que sé jugar bien. Sin embargo, con las palabras me da la impresión de que se me escurren. [...] para mí, son de doble filo y me cuesta atraparlas. Me siento más incómodo que con los objetos»⁵⁴. Y añade: «Creo, de hecho, que mi relación con las imágenes nace a partir de la propia literatura. Además, están los recursos de mi fotografía que son más propiamente literarios: metáforas, metonimias...»⁵⁵.

Justamente, muchas de sus fotografías son una suerte de tropo visual; aunque generalmente se habla de metáforas, los mecanismos que pone en marcha Madoz tienen, en muchos casos, más de metonimia⁵⁶. Este tropo consiste en literatura en designar una cosa con el nombre de otra tomando el signo por la cosa significada (las canas por la vejez), el efecto por la causa o viceversa (el laurel por la gloria), el autor por sus obras (leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio), etc. Si trasladamos la metonimia a lo visual, encontramos que Madoz, efectivamente, toma el signo por la cosa significada: la nota por el sonido del badajo de la campana, la nota por el sonido de la garganta, las notas por el sonido de las frecuencias de radio, o la clave de Sol por el sonido que llega al oído⁵⁷. Y en otras ocasiones, toma la causa por el efecto, como ocurre al sustituir los platillos de una batería por discos de vinilo⁵⁸.

Otra figura retórica que igualmente podemos encontrar es la paradoja, que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción y que, aplicada a lo visual, podría traducirse: en el encuentro propuesto por Madoz (desde el punto de vista conceptual) entre un altavoz, como aparato que sirve para proyectar el sonido, y un micrófono, el cual capta el sonido⁵⁹; o bien (desde el punto de vista de la acción) en el encuentro violento entre el gato de presión, que sirve para inmovilizar, y la tecla del piano que no podrá volver a pulsarse para producir el sonido que ya habrá dejado de emitir⁶⁰. Ante esta última fotografía es interesante señalar que hay quien habla al comentarla de «incesante murmullo»⁶¹, sin darse cuenta de que, en el caso del piano, aunque se mantenga pulsada la tecla, el sonido desaparece⁶².

53 D. CHIAPPE Y B. DE LAS HERAS, «Cronología», págs. 307.

54 *Ibidem*, pág. 327.

55 [s. a.], «Chema Madoz».

56 L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 27.

57 Los cuatro ejemplos mencionados aparecen reproducidos, respectivamente, en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, págs. 168, 350, 381 y 219.

58 La imagen fotográfica ha sido reproducida en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, pág. 364.

59 La imagen aparece reproducida en: Chema MADDOZ, «Obra», en Chema Madoz, *Chema Madoz 2000-2005* [catálogo de exposición], Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Ediciones Aldeasa, 2006, pág. 188.

60 La imagen ha sido reproducida en: Ch. MADDOZ, *Obras Maestras*, pág. 143.

61 Catherine COLEMAN: «Madoz: Poética», en Chema Madoz, *Objetos, 1990-1999* [catálogo de exposición], Madrid: MNCARS, 1999, págs. 17-18.

62 En general, se observa en la bibliografía un desconocimiento generalizado a la hora de hablar de éste y otros temas relacionados con la música. Por poner un ejemplo, es frecuente que, ante las fundas de

Madoz incide incluso en el propio lenguaje, fabulando sobre él y desafiando paradojas precedentes como la del surrealista René Magritte y el conflicto logoicónico de raíces platónicas que éste plantea en torno a una pipa bajo la que escribe: «Esto no es una pipa», es decir, tan solo es su imagen, su representación. Madoz parece querer aclarar el problema cuando, en una vuelta de tuerca, coloca la pipa en vertical y la perfora con orificios, como si quisiera exclamar: ¡Pues claro que no es una pipa! ¡Es un saxofón!⁶³.

Otras veces, recurre a juegos con signos lingüísticos y visuales a la vez, como cuando una partitura titulada *Lluvia* es barrida por el blanco de un limpiaparabrisas⁶⁴.

Y, en último término, cabe ver algunas imágenes de Madoz «como si de ‘greguerías’ visuales se trataran»⁶⁵. El fotógrafo habla sobre la capacidad de poder sorprenderse por las cosas más evidentes, el poder entenderlas desde un punto de vista distinto, como hacía Ramón Gómez de la Serna en sus *Greguerías*, que éste definía como «humorismo + metáfora». A propósito, afirma Madoz:

[...] nunca he intentado hacer imágenes humorísticas. Es cierto que siempre me ha interesado el humor, pero en la medida en que supone una mirada diferente y un alejamiento de la realidad. Se trata de dar la vuelta a algunas situaciones –que parece que sólo tienen una interpretación– y comprobar así cómo todo es susceptible de soportar diferentes puntos de vista. Esto tiene relación también con mi sentido del trabajo⁶⁶.

De hecho, para Madoz, el trabajo refleja una parte importante de cómo somos y cómo entendemos las cosas: «En mi trabajo hay un cierto sentido del humor, que tiene que ver con mi forma de ser. También hay una especie de reivindicación de la duda o de certezas absolutas que también tienen que ver conmigo»⁶⁷.

En este sentido, el trabajo de Chema Madoz, verdadera poesía visual en la que los objetos se transforman en metáforas, nos remite inevitablemente a las greguerías. No en vano, señala Luis Arenas que si Gómez de la Serna hubiera decidido reencarnarse en otro cuerpo para hacerse pasar por fotógrafo, lo hubiera hecho en el de Chema Madoz. Para ilustrarlo, el mismo Arenas ha intentado convertir en lenguaje algunas de las fotografías de Madoz y, entre las de temática musical, encontramos interesantes resultados que recuerdan las greguerías de Ramón: «Llaman auriculares a esos pendientes que la juventud utiliza para oír mejor su música»⁶⁸.

Además, Ramón, como Chema, utilizaba objetos que procedían muchos de ellos del Rastro madrileño y, en sus conferencias-baúles, los sacaba de una maleta e improvisaba una greguería sobre cada uno, a medida que los iba descubriendo ante el público. De hecho,

los instrumentos, se hable de un violonchelo, cuando en realidad se trata de la funda de un violín o una guitarra.

63 La imagen fotográfica puede verse en: Ch. MADOZ, *Obras Maestras*, pág. 159.

64 Cfr: ROCÍO DE LA VILLA, «Chema Madoz, una mirada inesperada», *El Cultural*, 3-2-2012. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Chema-Madoz-una-mirada-inesperada/30491>

65 L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 28.

66 [s. a.], «Chema Madoz».

67 S. GARCÍA JIMÉNEZ: «Entre las luces», pág. 66.

68 L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 28. La imagen a la que se refiere Luis Arenas puede verse reproducida en: Ch. MADOZ, *Obras Maestras*, pág. 257.

cuando observamos fotografías del estudio de Madoz (con objetos procedentes, aparte del Rastro, de mercadillos, rastrillos, tiendas o contenedores de basura) su sistema de acumulación puede recordar al Torreón de Ramón⁶⁹, donde la reunión sin orden ni concierto de imágenes dispares también llevaba al hallazgo de relaciones insospechadas.

Por último, en cuanto a esta relación con el lenguaje, cabría mencionar que la obra de Madoz ha sido comparada con los poemas visuales del poeta catalán Joan Brossa, con quien «comparte un fino sentido del humor y la capacidad de establecer asociaciones entre objetos»⁷⁰. Ambos realizaron conjuntamente un *Fotopoemario* concluido poco antes de la muerte del poeta en 1998, aunque no se publicaría hasta 2003. En él, Brossa escribe los textos libremente a partir de lo que doce imágenes de Madoz puedan transmitirle y sin que haya comunicación en el proceso. Tres de esas imágenes presentan contenido musical, aunque no existe relación entre ellas ni tampoco de forma directa con los poemas de Brossa: una horquilla deformada y transformada en Clave de Sol, el encuentro entre una partitura y dos pestañas, y un firmamento cuyas constelaciones se confunden y entremezclan con notas musicales⁷¹.

Otros ejemplos de temática musical

A diferencia de lo visto hasta ahora, vale la pena añadir que Madoz no siempre emplea elementos de uso habitual que se pueden encontrar en una tienda, sino elementos de la naturaleza como el suelo, la tierra o el agua. La única fotografía hallada donde la música aparece asociada a alguno de estos elementos es la que muestra cómo en las ramas de un árbol pueden crecer notas musicales. Esta imagen, aparte de incurrir en la paradoja (un árbol invernal o seco no puede dar frutos), es también un ejemplo de cómo muchos de los momentos fotografiados por Madoz han sido preparados para existir únicamente en el instante captado por la cámara, sobre todo los que guardan relación con la naturaleza⁷².

Frente a esa vocación efímera que en muchos casos está presente en la obra de Madoz, hay que decir también que gran parte de sus piezas, por el contrario, podrían exhibirse en un espacio expositivo debido a su condición física real como esculturas o instalaciones que son, aunque Madoz nos las muestre fotografiadas⁷³. Entre las de temática musical destaca una verja con la forma de una partitura de Domenico Scarlatti que el fotógrafo realizó en

69 B. CASANI, «Chema Madoz», pág. 11.

70 *Ibidem*, pág. 10.

71 Véase: JOAN BROSSA y CHEMA MADOZ, *Fotopoemario*, Madrid: La Fábrica, 2008, págs. 10-11; D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», pág. 327.

72 *Cfr.*: B. CASANI, «Chema Madoz», pág. 12. En D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», pág. 335, aparece reproducido, debajo de la imagen comentada, un cuaderno de dibujos que contiene, en la página de la derecha, el dibujo que antecede a la fotografía. Nótese también en ese cuaderno, a la izquierda, la imagen de una lavadora transformada en guitarra cuya fotografía no ha sido encontrada; posiblemente se trate de una de las ideas que a veces tiene Madoz, pero que acaba desechando sin llegar a materializarla.

73 *Cfr.*: B. CASANI, «Chema Madoz», pág. 13.

2002 para la iglesia del municipio riojano de Sajazarra, donde se encontraba como invitado en un encuentro de arte contemporáneo⁷⁴.

Y para completar este variado mosaico, imposible de abarcar con una vocación exclusivamente taxonómica, habría que hablar de dos obras con contenido musical y que, frente a lo que suele ser habitual en el proceso de Madoz, nacen como respuesta a un encargo. Ambas son un ejemplo de cómo (aunque en el proceso mental e intelectual que es la actividad artística para él, las conclusiones pueden ser posteriores a la creación del objeto), cuando se trata de un encargo, la conclusión es anterior, puesto que trabaja a partir de una idea o tema dado, buscando las posibles relaciones o conexiones de la idea de la que parte⁷⁵.

La primera de las dos fotografías la realizó en 1996, año en el que comienza a colaborar con *La Revista de El Mundo*. Tenía que crear una imagen con total libertad, pero a partir de un texto dado. Era un verdadero ejercicio de destreza mental porque sólo tenía tres días para realizarla. En este caso, para ilustrar un texto de Carmen Rigalt titulado «Brumas de nicotina», se le ocurre utilizar cigarrillos más o menos consumidos que transforma en una flauta de pan⁷⁶.

La segunda la llevó a cabo en la primavera de 2008 con motivo de La Noche en Blanco. Se trataba de tapar con una imagen uno de los edificios más grandes de Madrid. Chema pensó desde el principio en trabajar con la imagen de la luna, aunque los organizadores no estaban muy convencidos porque el festival ya había usado ese elemento en una edición anterior. El fotógrafo insistió porque la visión que él planteaba era diferente. Recogemos sus palabras porque ilustran, sin necesidad de un comentario ulterior, el proceso mental que llevó a cabo en esta ocasión:

La idea se me ocurre razonando el objetivo del encargo: ¿De qué se trata? De la Noche en Blanco. ¿Qué es La Noche en Blanco? Una reunión. ¿Qué pretende? Llamar o convocar a gente. La respuesta es fácil: empleo un gong, que es un platillo colgado del cielo que marca el efecto de llamada. En el momento que lo veo en mi cabeza me doy cuenta de que he dado con el objeto, ya que me sirve para relacionarlo todo⁷⁷.

Y así fue cómo nació esa «luna-gong» que se imprimió en una lona de tamaño gigante para ser colgada en la fachada del Edificio España. En la página web oficial de La Noche en Blanco podía leerse: «Ningún fotógrafo como el madrileño Chema Madoz representa mejor la idea de que no todo es lo que parece, de que lo cotidiano y lo familiar oculta otros mundos, nuevas ilusiones o paradojas; nadie como él para recrear, en definitiva, el concepto de la ilusión»⁷⁸.

Indudablemente, Madoz es un mago que consigue que «los objetos se rebelen ante la condena de no ser más que *útiles*. Pero esa rebeldía no tiene nada de amenazadora y sí

74 La imagen aparece reproducida en Ch. MADOZ, *Obras Maestras*, pág. 273.

75 Cfr.: O. M. RUBIO, «De donde surge», pág. 21.

76 Véase: D. CHIAPPE y B. DE LAS HERAS, «Cronología», pág. 325, donde aparece reproducida la imagen.

77 *Ibidem*, pág. 338.

78 *Ibidem*, pág. 339.

mucho de juego, de travesura infantil»⁷⁹. Como si, a nuestras espaldas o en medio de la noche, los objetos se permitieran vivir una existencia diferente creyendo que no los vemos.

Entre ellos encontramos violines, guitarras, pianos, discos o juguetonas notas musicales, pues, como ha quedado demostrado a lo largo de estas páginas, también los objetos vinculados a la música remiten, como ocurre habitualmente en la fotografía de Madoz, a seres humanos ausentes mediante recursos literarios que se entremezclan con características estéticas, conceptuales y de la propia técnica fotográfica analógica. El resultado es un conjunto de imágenes musicales que se integra perfectamente y con gran coherencia en la totalidad de la obra de este artista.

Un artista, Chema Madoz, a través de cuya mirada –único hilo conductor que, según él, encuentra en su trabajo⁸⁰–, somos nosotros capaces de sorprender a esos objetos humanizados, llenos de vida.

«No es un escritor, ni un pensador, es un ‘mirador’, la única facultad verdadera y aérea: mira. Nada más», decía Ramón Gómez de la Serna de sí mismo bajo su seudónimo Tristán; y añadía: «... Porque yo no soy sino una rendija por la que atisbo y veo»⁸¹. Esa misma rendija a través de la cual Chema Madoz nos ha enseñado a algo más que a ver: a saber mirar, haciendo nuestra la siguiente frase del poeta Gerardo Diego: «Crear lo que no vimos dicen que es la Fe. Crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía».

79 L. ARENAS, «El rostro oculto», pág. 31.

80 Cfr.: P. ACHIAGA, «Chema Madoz».

81 Las dos citas aparecen en: Ana MARTÍNEZ-COLLADO, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 88. La primera está tomada de «Propaganda al libro *Tapices*», *Prometeo*, 38 (1912); la segunda de *Mi Autobiografía* (1924).

LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA

Presidente: Javier Barón Thaidigsmann (*Museo Nacional del Prado*)

Ponente: Jesús Pedro Lorente (*Universidad de Zaragoza*)

La convergencia con la Museología tras la crisis de la Historia del Arte

Secretario: Javier Gómez Martínez (*Universidad de Cantabria*)

LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA

JAVIER BARÓN TAIDIGSMANN

Museo Nacional del Prado

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

Universidad de Cantabria

La intervención del profesor Jesús Pedro Lorente, analizando las relaciones de la Museología y la Historia del Arte en el momento actual, fue esclarecedora, muy oportuna como marco contextualizador. Las comunicaciones presentadas definieron un conjunto coherente organizado en cinco grupos cuya exposición se desarrolló a lo largo de tres sesiones. Los contenidos evolucionaron exactamente de acuerdo con el encabezamiento de la mesa.

El primer conjunto estuvo referido a la historia crítica de la historiografía del arte. La intervención del profesor Alfonso Rodríguez G. de Ceballos la tarde anterior en el homenaje que le rindió el CEHA puede considerarse un preámbulo de esta mesa, por su carácter evocador de unos tiempos y unos maestros que saldrían a relucir en la primera sesión. Fueron cuatro comunicaciones que analizaron la Historia del Arte durante el franquismo, de 1939 a 1951 (Ramón V. Díaz del Campo), y desde aquellos mismos momentos hasta la actualidad, por lo que se refiere al Museo Nacional del Prado y particularmente a la polémica recuperación del Salón de Reinos (Patricia García-Montón). Las otras dos comunicaciones versaron sobre modelos interpretativos de la Historia del Arte, desde la contraposición del formalismo norteamericano (Michael Fried) y la New Art History europea (T. J. Clark), incluida la distinta caracterización del tipo de espectador (Irene Valle), hasta la precisión del concepto de recepción entendido como fortuna crítica (Ángel Monleó i Galcerà).

El segundo funcionó como puente entre la Historia del Arte y la Museología, porque las comunicaciones abordaron la construcción de la historia del arte contemporáneo desde las exposiciones, ya fuera a través del criterio de los críticos de arte (en el caso de la transvanguardia italiana durante los años ochenta, analizado por Noemí Feo), comisarios

(recuperación de la palabra utopía y el sueño social en los años noventa y dos mil, por Julia Ramírez) y los propios centros de arte contemporáneo en la forma en que seleccionan a los artistas (caso de estudio de Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, en Vitoria-Gasteiz, por Julen Anguiano).

Un tercero versó sobre la musealización de patrimonios históricos: el de la Catedral de Salamanca en la primera mitad del siglo xx, especialmente por F. J. Sánchez Cantón (Jesús Ángel Jiménez). No era la única comunicación incluida pero sí fue la única finalmente presentada.

El cuarto hizo lo propio con las nuevas categorías artísticas o patrimonios, más allá de la experiencia visual, como la moda o la gastronomía. Lo primero se trató desde la colección textil de Mariano Fortuny Madrazo (María Roca) y las prendas diseñadas por Wolf Vostell (Marina Bargón). Lo segundo, a través del panorama del arte de acción desarrollado desde los años sesenta hasta hoy (Victoria Quirosa) y del fenómeno del Cooking Art y su énfasis en el proceso creativo (Matteo Mancini).

El quinto y último grupo de comunicaciones se refirió puramente a Museología, a través de la relación (lineal o circular) entre la escuela y el museo (María Enfedaque) y la difícil introducción de los principios del *marketing* en los museos españoles (Luis Walias), lastrados por serias carencias ya en términos puramente comunicativos (Mónica Iglesias y Sara Núñez).

LA CONVERGENCIA CON LA MUSEOLOGÍA TRAS LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE

JESÚS PEDRO LORENTE
Universidad de Zaragoza

Muchas reflexiones se han prologado en los recientes discursos sobre la crisis de nuestra disciplina y las propuestas para superarla; aunque a menudo se echa de menos la participación española en el replanteamiento global que los historiadores del arte de todo el orbe están haciendo de la profesión, pues sigue siendo demasiado habitual entre nosotros acotar la discusión a la situación pasada y presente en nuestro país. Quizá ahora que tenemos ya una panorámica bastante completa y tan debatida de la trayectoria histórico-artística española, deberíamos esforzarnos por insertarla en la historiografía artística mundial, o correremos el riesgo de seguir siendo excluidos de los grandes metarrelatos que están formando el actual canon internacional de nuestra profesión: ningún español figuraba entre el variopinto elenco de grandes nombres y nacionalidades consagrados en el conocido manual titulado *The Books that Shaped Art History*¹. Ese vademécum inglés ha sido para mí un revulsivo, que he emulado en su planteamiento selectivo, por lo tanto pido disculpas anticipadamente a los autores de muchas aportaciones, sean breves artículos o gruesos volúmenes, pues aquí al referirme a publicaciones solo voy a pasar revista a algunos libros escogidos subjetivamente como principales hitos españoles en la evolución epistemológica conjunta de la Historia del Arte y la Museología. Tras tantos años de evolución divergente, conforme se desarrollaban como disciplinas independientes, parece que vuelven a converger ahora junto con otros campos del saber, que están desembocando en una macroárea científica llamada en algunas partes del mundo «Patrimoniología». Está por ver si cuajará o no esta denominación; pero no deja de ser útil tener una divisa con la que nos identifiquemos los partidarios. Quienes nos reconocemos a la vez como «museólogos críticos» e «historiadores críticos del arte» sabemos muy bien

1 Richard SHONE y John-Paul STONARD, eds., *The Books that Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Londres: Thames & Hudson, 2013.

la influencia que pueden tener los apelativos, aunque en definitiva lo que importa no es cómo nos llamemos, sino el interés del legado que seamos capaces de añadir al camino recorrido por nuestros antecesores.

RETORNO (Y RECONSIDERACIÓN) A LOS ORÍGENES

Los historiadores del arte estamos viviendo muchas reformas de nuestros estudios superiores que parecen conducirnos a renovaciones entusiásticamente calificadas como originales, y lo son, incluso en el sentido literal del término, pues se trata de un retorno a los orígenes. Winckelmann, a quien se considera «padre fundador» de nuestra disciplina porque en 1764 publicó su *Historia del Arte de la Antigüedad*, se ganaba la vida entonces como bibliotecario y responsable curatorial de la colección de antigüedades en Villa Albani; del mismo modo, Luigi Lanzi era conservador de antigüedades de la Galería degli Uffizi cuando en 1792-6 publicó su *Historia pictórica de Italia*: sin embargo, a partir de ellos se ha preferido exaltar más a eruditos no directamente involucrados «con las manos en la masa» en alguna praxis artística profesional². La historiografía moderna, muy interesada en reafirmar la legitimación de la Historia del Arte como disciplina universitaria, ha preferido frecuentemente a quienes ejercieron la docencia en estudios superiores por lo que han quedado eclipsadas otras personalidades coetáneas que no fueron docentes en ningún campus. En realidad, ha sido una construcción histórica posterior la mitificación de una escuela germánica de historiadores del arte universitarios y, por ende «científicos», catedráticos en Gotinga, Berlín, Viena, Bonn, Estrasburgo, Leipzig y Praga³. La «literatura artística» del siglo XIX ha sido conmemorada desde unas forzadas delimitaciones profesionales más propias de épocas posteriores. Pero la Historia del Arte en aquel siglo no sólo la forjaron los catedráticos de universidades centroeuropeas, sino también artistas y profesores de las Academias o Escuelas de Bellas Artes, críticos de arte y profesionales de

-
- 2 Sólo porque importaba reivindicar epistemológicamente la separación entre las Bellas Artes y otros campos como la Crítica, Estética, Historia del Arte se prefería recordar como sus respectivos «primeros padres» a autores que no fueran artistas ni tuvieran las «manos en la masa»; pero hoy que tanto apostamos por la interdisciplinariedad y por incrementar el grado de experimentalidad de nuestras titulaciones, quizá deberíamos intentar recuperar también la memoria de quienes combinaron muchos de esos campos profesionales sin renunciar a la involucración práctica que se denomina en inglés *hands-on approach*. Cfr. Jesús Pedro LORENTE, «Derivas de la formación artística en la universidad: regreso a los orígenes de la historia del arte como patrimoniología», en Silvia Martí Marí, ed., *III Jornadas (los) Usos del arte «Usos en movimiento»*, Teruel: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza, 2016, págs. 13-18.
 - 3 Conviene recordar que algunos de los célebres popes de la «Escuela de Viena» fueron, antes que profesores, facultativos de museos: Julius von Schlosser, fue director de las colecciones de escultura y artes decorativas en el Kunsthistorisches Museum de Viena antes que profesor en la Universidad de esa capital, donde el primer catedrático de Historia del Arte, Rudolf Eitelberger, había sido uno de los fundadores del Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, del cual Alois Riegl era *Kurator* desde 1886 y sólo ocho años después ejercería la docencia en la Universidad de Viena. José CASTILLO RUIZ, «El nacimiento de la tutela como disciplina autónoma: Alois Riegl», *PH. Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico de Andalucía*, 22 (1998), págs. 72-76.

museos de toda Europa. Concretamente en España también hubo en el siglo XIX pioneros a los que cada vez más se está reivindicando también como «padres» de nuestra disciplina, cuyo magisterio ejercieron en la esfera pública, desde museos y revistas, o dando clases en Escuelas de Bellas Artes y, sobre todo, en la Escuela Superior de Diplomática de Madrid. Esta institución fundada en 1856 estuvo activa hasta el cambio de siglo para formar archiveros, bibliotecarios y «anticuarios», que es como se llamaba entonces a los que estaban al cargo de obras de arte y antigüedades⁴. Del mismo modo, en Francia se creó en 1882 la Escuela del Louvre, otra palestra donde los facultativos de museos pudieron transmitir sus conocimientos de Historia del Arte. Sólo años después pareció inevitable separar a los profesionales de la docencia y de la tutela del patrimonio: unos centrados en formular discursos generales para publicaciones o cursos universitarios, usando imágenes de las obras más representativas como ilustración; otros focalizando su trabajo en las propias piezas, a partir de su confrontación directa en museos, salas de marchantes o colecciones⁵.

Aunque a lo largo del siglo XX se diera la mayor proliferación de asociaciones profesionales, entre ellas algunas de historiadores del arte ejercientes en universidades, como la norteamericana College Art Association fundada en 1911, siempre hubo vasos comunicantes de vocación interdisciplinar. Historiadores del arte con cualquier tipo de profesión, docente o curatorial, se integrarían tanto en la en la Office Internationale des Musées (OIM), fundada en París en 1927, como en el Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) que surgió en 1930 en Bruselas. Otro tanto sucede en dos asociaciones internacionales con sede en París vinculadas a la Organización de Naciones Unidas para la Cultura (UNESCO): el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Dichos foros han sido siempre plataformas de contacto entre especialistas de diferentes campos; incluso en la España franquista, tan aislada internacionalmente en el plano político: en plena autarquía tuvimos autores de gran proyección nacional e internacional que hicieron carrera dentro y fuera de las universidades. Ajeno a ellas estuvo el crítico e historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño, miembro fundador de la sección española de AICA, prolífico autor vetado en la administración pública por republicano⁶. Eso sí, las figuras más rutilantes eran profesores universitarios que acopiaron también otros cargos y honores en academias, instituciones científicas o museos. Sería el caso de José Camón Aznar, que compatibilizó su carrera universitaria y en el CSIC con

4 Gonzalo PASAMAR ALZURÍA, «De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)», en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de arte del CSIC*, Madrid: CSIC, 1995, págs. 137-149.

5 Esta dicotomía ha dado lugar a muchos comentarios, que casi siempre han matizado tal disociación con todo tipo de consideraciones. Christine BERNIER, *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution*, París, Budapest y Turín: L'Harmattan, 2002; Charles W. HAXTHAUSEN, *The Two Art Histories: The Museum and the University*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2002; Cristóbal BELDA y María Teresa MARÍN TORRES, eds., *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia: Universidad de Murcia, 2006; I. ESTELLA NORIEGA, «Dispositivos historiográficos entre la universidad y el museo», en A. Molina, ed., *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, págs. 509-550.

6 De la amplísima producción de Juan Antonio Gaya Nuño me interesa aquí destacar la admirable *Historia y guía de los museos de España* publicada en 1955 (reed. ampliada en 1968). Para más información sobre él: Gonzalo BORRÁS GUALIS, «Gaya Nuño, historiador y crítico de arte», en AA.VV., *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*, Soria: Caja de Salamanca y Soria, 1994, págs. 29-43.

la dirección del Museo Lázaro Galdiano y de su prestigiosa publicación periódica, *Goya. Revista de Arte*, fundada en 1954: un intelectual polifacético que fue crítico de arte contemporáneo y coleccionista, fundador de la sección española de AICA y activo participante en reuniones de esa asociación internacional en el extranjero⁷. Y aún más estuvo involucrado en el CIHA Diego Angulo, que formó parte de su consejo directivo e intervino en la organización del Congreso Internacional de Budapest en 1969: era catedrático de la Complutense cuando asumió el mando del «Instituto Diego Velázquez» en el CSIC, donde dirigió la revista *Archivo Español de Arte*, a lo que añadió la dirección del Museo del Prado⁸. Su sucesor en ese puesto a partir de 1970, Xavier de Salas, simultaneó la cátedra de Historia del Arte de la Complutense, con otros cargos dentro y fuera de España, particularmente en la ejecutiva del ICOM. Ese tipo de figuras, que desbordaban cualquier encasillamiento e intimaron con otros sabios de múltiples intereses, imprimieron su heterogénea personalidad no sólo en la especialidad de su cátedra universitaria sino en el contexto cultural general. Quizá habría que plantearse una revisión de nuestra (meta)historiografía, que pusiera el acento en estas interrelaciones. Gracias a ellas se iba abriendo en España algún resquicio para la Museología, cuyo desarrollo en forma de publicaciones era todavía incipiente y apenas lograba abrirse camino en nuestros estudios superiores.

En ese contexto político y cultural, el Instituto de Cultura Hispánica llegó a conceder becas a estudiantes latinoamericanos para que ampliaran estudios de Museología y crítica de arte en Madrid, cuando aún no había tal formación a nivel universitario⁹. Por fin en 1967 se introdujo la Historia del Arte como especialidad –dos años de estudios histórico-artísticos tras tres años de asignaturas comunes a la Licenciatura en Filosofía y Letras– en la Universidad Complutense de Madrid, un año más tarde en las Universidades Autónomas de Madrid o Barcelona, y en 1969 en la Universidad de Barcelona; mientras que nuestros estudios museológicos –entendiendo por tal los teóricos– siguieron escasamente desarrollados¹⁰. Entonces, como ahora, en nuestro país se accedía a trabajar en museos públicos

7 Concha LOMBA, *Camón Aznar contemporáneo*, Zaragoza: Museo Camón Aznar, 1998.

8 Isabel MATEO GÓMEZ, coord., *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del Arte*, Madrid: CSIC, 2001. Su libro más divulgado fue el manual *Historia del Arte*, publicado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en 1953 con tal éxito que quizá su popularidad cerró el mercado español al *bestseller* de Gombrich, *The Story of Art*, cuya primera edición es de 1950 (su traducción castellana se publicó en la colección Alianza Forma en 1979).

9 En 1960 llegaron a Madrid becados por el ICH para estudios museológicos los brasileños Adolfo Cuadrado Muñiz, Lívio Xavier Júnior y poco después Florisvaldo Dos Santos Trigueiros –entonces presidente de ICOM-Brasil–. En enero de 1961 el segundo escribió al rector de la universidad federal de Ceará decepcionado al comprobar que no se ofrecía la formación para la que había solicitado su beca, pero todo se resolvió a su entera satisfacción porque pudo seguir los cursos de Pilar Fernández Vega en el Museo Nacional de Artes Decorativas e hizo prácticas en diversos museos. *Cfr.* Carolina RUOSO, «O percurso europeu do museólogo Lívio Xavier Júnior e o seu retorno a Fortaleza (Brasil)», *AACADigital*, 37, diciembre (2016), <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1270> (consultado el 25 de septiembre de 2017).

10 En el campus madrileño impartió enseñanzas no oficiales sobre museos algún profesor especialista como Joaquín María de Navascués, catedrático de epigrafía y numismática desde 1950, tras una triunfal carrera en diversos museos arqueológicos, sobre cuyos montajes expositivos versaban muchos de sus comentarios en su libro de 1949 *Aportaciones a la Museografía Española*. Quedó en papel mojado en 1967 la propuesta de una Escuela de Museología dependiente del Instituto de Cultura Hispánica y

mediante un concurso-oposición a partir de algún título universitario en cualquier campo tradicional de conocimientos, pero en aquella época la legislación hacía obligatorio un año de práctica profesional en museos que garantizaba la formación específica en el oficio. Es decir, valía cualquier licenciatura con un mínimo de praxis en museos, aunque eso sí, desde 1973 había que presentar a esa oposición una «Memoria sobre Museología» que cada cual elaboraba personalmente a partir de las bibliotecas a las que tuviera acceso.

Esta era la situación cuando el historiador del arte Luis Monreal Tejada, que había acogido la organización en Barcelona de una reunión de Amigos de los Museos propiciada por la UNESCO, fue nombrado en 1974 secretario general del ICOM, cargo que ostentó hasta 1985. Hombre de gran peso en la gestión de los museos desde los años de postguerra, pues había estado al frente de la «Comisaría de Levante» en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional desde 1940 a 1947, este profesor aragonés afincado en Cataluña no ha pasado a la historia de la Museología como un relevante autor, a pesar de su ingente producción libresco, en la que aquí interesa destacar *La Pintura en los Grandes Museos*, siete volúmenes escritos en colaboración con su hijo Luis Monreal Agustí a partir de 1983. Pero bajo su mandato en el Consejo Internacional de Museos se multiplicaron las reuniones para especialistas organizadas en museos de Barcelona o del resto de España, reforzándose la participación e influencia de expertos españoles en ICOM y sus comités. Empezó entonces a ser habitual la colaboración de autores españoles como Eduardo Ripoll, Enrique Sanmartí y el propio Luis Monreal en la revista *Museum International* y hasta en las reuniones del ICOFOM, Comité Internacional para la Museología creado en 1977, donde dominaban los teóricos del otro lado del Telón de Acero, muy desconocidas entre nosotros¹¹.

de la Universidad Complutense. Llegó a funcionar dos años más tarde una Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, pero dependiente del Instituto Central de Restauración y Conservación de obras y objetos de Arte, Arqueología y Etnología, en cuyo programa de estudios figuraba en 1969 una asignatura de Museología, que en 1979 pasó a ser obligatoria (agradezco esta información a Óscar Navajas). Los libros que aquí vieron la luz entonces solían continuar la tradición erudita de los directorios de museos para viajeros o curiosos, como el libro de 1969 escrito por Consuelo Sanz Pastor, *Museos y colecciones de España*. Hasta la extraordinaria monografía *El museo en la educación* de María Luisa Herrero, directora del Museo del Pueblo Español, cuyo planteamiento, ejemplos y bibliografía estaban sorprendentemente al día con las tendencias coetáneas internacionales en pro de considerar los museos como centros eminentemente educativos cuando salió a la luz en 1971; aunque cabe reprocharle que, por su admiración a la parisina Escuela del Louvre, acabase su libro reivindicando la conveniencia de una Escuela de Museólogos similar en España que en su opinión tampoco debía inscribirse en la oferta universitaria pues, según ella, esa formación siempre quedaba fuera de los estudios universitarios en otros países, entre los que citaba erróneamente a Inglaterra (!).

11 Antonio BELLIDO BLANCO, «La renovación museológica en España durante los años setenta», *Museo* 10 (2005), págs. 329-345; en los años ochenta la pintora e historiadora del arte Rosario Carrillo, entonces vinculada al CSIC, fue dos veces votada para la junta directiva de ICOFOM, comité en el que había 18 españoles miembros (ocho de ellos con derecho a voto porque este comité era su primera opción). Francisca HERNÁNDEZ y Jesús Pedro LORENTE, «Zbyněk Zbyšlav Stránský and Spanish Museology», *Museologica Brunensia*, 5:2 (2016), págs. 37-43. En alguna de las reuniones del ICOFOM tuvieron activa participación Domènec Miquel i Serra y Eulàlia Morral i Romeu –representantes del «Grup Tècnic de Museologia», creado en la Associació de Treballadors de Museus de Catalunya– a quienes luego se unió la madrileña Rosario Carrillo de San Segundo –que en 1982 fundó el grupo DICMA (Difusión Cultural y Museológica)–, u otros compatriotas, especialmente catalanes como Andrea Gar-

En esos años de la Transición, la influencia teórica del materialismo dialéctico e incluso los manuales de texto producidos en países comunistas eran entonces muy populares en las universidades de España. Pero lamentablemente nadie tradujo del croata o del checo al español los ensayos de los museólogos de la Europa del Este, cuyas publicaciones originales no estaban disponibles en idiomas occidentales sino a través de los artículos aparecidos en raras publicaciones, casi siempre de escasa tirada. Y fue en aquellos años tan agitados por el retorno de la democracia, cuando triunfó el vademécum repleto de citas de Marx que la profesora Aurora León Alonso tituló *El museo: teoría, praxis y utopía*, cuya primera edición data de 1978, que tantas reediciones ha conocido [Fig. 1]. Algunos profesores y críticos de izquierdas, no sólo hicieron su contribución personal a través de libros, sino fundando museos políticamente *engagés*, como Alexandre Cirici en Barcelona o Vicente Aguilera en Villafamés. Era un momento de auge de los museos y exposiciones en la vida cultural de la joven democracia española, que sin duda sirvió de acicate al gran impulso del interés por los museos y exposiciones entre las nuevas generaciones de historiadores del arte en España, entonces en pleno esplendor¹². El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela fue pionero en incorporar la enseñanza de la Museología ya en el curso 1977/78, un año antes de que se implantase en la Complutense, en un momento de auge profesional en nuestros museos¹³. Fue la época en que Alfonso Emilio Pérez Sánchez, catedrático en la Autónoma de Madrid y luego en la Complutense, asumió de 1983 a 1991 la dirección del Prado¹⁴, sucedido por Felipe Garín y Francisco Calvo Serraller. Paralelamente estábamos abriéndonos cada vez más al creciente desarrollo que a la sazón estaban experimentando los estudios de Historia del Arte en Europa; aunque todavía con un cierto retraso, pues lo que importábamos principalmente era la iconografía e iconología, que entonces marcaron tendencia en nuestros campus y fuera: bien lo prueba la reedición póstuma de un libro de Enrique Lafuente Ferrari –que no era profesor universitario, sino en una Escuela de Bellas Artes– en el cual trazaba un amplio estado de la cuestión, que culminaba con una introducción a Panofsky¹⁵. Poco sabíamos aquí de una emergente tendencia de la sociología artística llamada *New History of Art*¹⁶. Una denominación muy significativa, por el paralelismo que ofrece, más allá de las

cía Sastre o Dolors Forrellad. Cataluña, como en tantas cosas, era la avanzadilla de nuestros estudios sobre museos, de lo cual daban testimonio también la *Revista de Museus* publicada por la Diputación Provincial de Barcelona entre 1983 y 1987, o la revista *De museus. Quaderns de museologia y museografia* que en 1988 empezó a publicar la Generalitat de Catalunya y estuvo vigente más o menos hasta 1993.

- 12 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La Historia del Arte, hoy», *Artígrama*, 2 (1985), págs. 213-238.
- 13 Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ «Evolución de la teoría museológica en España», *Museologia e Património - Revista Eletrónica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Património - Unirio | MAST*, 8:2 (2015), págs. 143-167.
- 14 AA.VV., *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid y Sevilla: Museo Nacional del Prado y Fundación Focus-Abengoa, 2007.
- 15 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid: Instituto de España, 1985 (la primera edición era de 1951).
- 16 La «nueva historia del arte» era eso y mucho más, sobre todo cuando en los años ochenta Griselda Pollock se convirtió en su nuevo portaestandarte en el norte de Inglaterra, donde aún siguen invocando esa denominación, pero también en otros focos internacionales. A. L. REES y Frances BORZELLO, eds., *The New Art History*, Londres: Camden Press, 1986; Griselda POLLOCK, *Avant-Garde Gambits: Gender and*

influencias izquierdistas y de sus reivindicaciones sociales, con el lanzamiento coetáneo de la *Nouvelle Muséologie*.

Tras la *nouvelle histoire*, la *nouvelle vague* y el *nouveau roman* ese epíteto de «nueva...» ya era entonces una moda generalizada difundida con la apoteosis mediática de la modernidad. En España la militancia neomuseológica se propagó de inmediato en muchas instancias académicas, asimilada a cuestiones conceptuales muy en boga por influencia de la semiótica y del estructuralismo, que eran el condimento de todo lo que se guisaba entonces en las universidades de medio mundo, donde en esos años tanto proliferaban ya los cursos sobre museos y Museología. Importa destacar aquí algunos profesores universitarios, entre ellos dos influyentes historiadores del arte como Iñaki Díaz Balerdi o Luis Alonso, pioneros en la creación de nuevos postgrados museológicos. Los tres cursos más veteranos fueron fundados en 1989: el Postgrado en Museología de la Universidad el País Vasco; el Diploma de Postgrado: Educador de Museos, en el campus de Huesca de la Universidad de Zaragoza (que es el único de ellos que ha sobrevivido sin solución de continuidad, ahora denominado Máster en Museos: Educación y Comunicación)¹⁷; y el Magister de Museología en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de

Madrid, donde cinco años después se creó también el Magister en Museografía y Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. Y además de estas titulaciones superiores habría cada vez más cursos en centros privados o mixtos, como la Escola de Patrimoni de Barcelona, que entre 1991 y 1994 ofreció cursillos para formar profesionales de museos, o la Fundación Antonio Camuñas que, desde 1992, ofrecía en Madrid el Máster en Museografía y Técnicas Expositivas. Los alumnos y egresados de estos y posteriores postgrados no sólo han nutrido las plantillas de los museos u otros puestos de gestión patrimonial, sino que también han constituido una creciente red de museólogos, algunos de ellos muy activos. Destacadamente influyente fuera de las aulas sería el Magister de Museología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, pues en 1993 un grupo de sus egresados fundó la Asociación Española de Museólogos.

Esa masa crítica de expertos en museos era el nicho social que posibilitó el subsiguiente boom de publicaciones museológicas españolas, particularmente a beneficio de estudiantes y de quienes se preparaban para acceder a puestos de trabajo en museos públicos. Para su consumo se publicaron libros de síntesis como la amplia panorámica trazada en 1993 por el manual de Luis Alonso Fernández titulado *Museología. Introducción a la teoría*

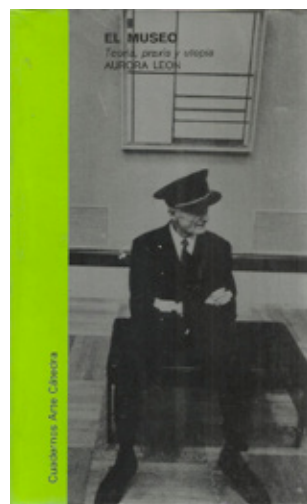


Fig. 1. Cubierta del libro de Aurora León *El museo: teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra, 1978.

the Colour of Art History, Londres, Thames and Hudson, 1993. Marlite HALBERTSMA y Kitty ZIJLMANS, eds., *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1995 (versión original en holandés, 1993). Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, Londres: Routledge, 2001.

17 A. DOMÍNGUEZ, ARRANZ, «Museos y Universidad. Veinticinco años formando educadores de museo», en AA. VV., *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza: IFC, 2016, págs. 279-288.

y *práctica del museo* (reeditado en 1999), seguido por el *Manual de Museología* de Francisca Hernández en 1994, mientras en ese mismo año apareció también la *Miscelánea museológica* coordinada por Iñaki Díaz Balerdi en el Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Algunos profesores pioneros también redactarían ensayos de referencia muy reputados. (Fig. 2a y b) Fue el caso del personal análisis semiótico ofrecido en 1990 por Santos Zunzunegui en *Metamorfosis de la mirada: El museo como espacio del sentido* (redición corregida y ampliada en 2003 con nuevo subtítulo: *Museo y semiótica*), o la estupenda *Historia de los museos en España*, publicada en 1997 por María Bolaños (con edición revisada y ampliada en 2008) o la *Introducción a la nueva museología*, librito que Luis Alonso Fernández dio por primera vez a la luz en 1999 (reeditado en 2003 bajo el título *Nueva Museología*); por su parte Francisca Hernández, que había culminado en los ecomuseos franceses su excelente ensayo de 1998 *El museo como espacio de comunicación*, publicaría en 2006 el muy conocido libro *Planteamientos teóricos de la museología*, donde ya no sólo alababa el desarrollo de la Nueva Museología sino que también ofrecía, por primera vez en español, un elaborado compendio de las aportaciones de los teóricos de la Europa del Este, cuyos escritos ella había podido conocer gracias a su asidua participación activa en ICOFOM en esa época.

El éxito de estos libros en el contexto de nuestra educación superior lo había propiciado la Ley de Reforma Universitaria permitiendo a las universidades españolas implantar la Licenciatura en Historia del Arte –que hasta entonces había sido una especialidad dentro de la Licenciatura en Filosofía y Letras– en cuyos planes de estudios se activaría a partir de 1997 con materias optativas sobre conservación del patrimonio, expertización y mercado, crítica de arte, archivística, etc. Esas asignaturas potenciaban las salidas laborales para los historiadores del arte, así que en seguida fueron cobrando gran protagonismo en nuestra bibliografía sobre epistemología profesional y en los congresos del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)¹⁸. Entre esas materias figuraba en muchos planes de estudios una

18 Iñaki DÍAZ BALERDI, «El historiador del arte y la Museología», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9 (1994), págs. 52-55; Alfredo MORALES, *Patrimonio histórico-artístico: conservación de bienes culturales*, Madrid: Historia 16, 1996; María MORENTE DEL MONTE, «Patrimonio Histórico e Historia del Arte. Una invitación a la reflexión», *Boletín de Arte*, 17 (1996), págs. 93-106; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El papel del historiador del arte en la intervención del patrimonio», en *Vivir las ciudades históricas: turismo, conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y artístico*, Cáceres: Universidad de Extremadura y Fundación «la Caixa», 1998; AA.VV., *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Sevilla: Junta de Andalucía e Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 1998; Ignacio HENARES CUÉLLAR, «La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio», en *Centros Históricos y conservación del Patrimonio*, Madrid: Fundación Argenteria y Visor ed., 1998, págs. 79-91; Concepción FONTELA SAN JUAN, «La historia del Arte, una ciencia al servicio del conocimiento del monumento», en *Actas del XII Congreso del CEHA. Arte e Identidades Culturales*, Oviedo: Universidad de Oviedo-CEHA, 1998, págs. 453-462; Begoña ARRÚE UGARTE, «La Historia del Arte y la Conservación del Patrimonio Histórico», en *Actas de las jornadas sobre arqueología, historia y arquitectura: criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*, Logroño, 1999, págs. 57-74; Rosalía FERNÁNDEZ AMADOR y Juan Pedro VÁZQUEZ GUZMÁN, «La puesta en valor en el patrimonio histórico-artístico: un campo de acción de la historia del arte en la ordenación del territorio», *Hespérides: Anuario de Investigación*, 7 (1999), págs. 249-264; Ignacio GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y formas*, Madrid: editorial Cátedra, 1999; José María LOSADA ARANGUREN, «Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte», *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 28 (1999), págs. 69-72; Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cul-

asignatura cuatrimestral de 6 créditos denominada «Museología» que dio la oportunidad para que se incorporasen facultativos de museos, gracias a la figura del profesor asociado, a veces a tiempo parcial o incluso a tiempo completo, como Concha Lomba, miembro del cuerpo de conservadores de museos, quien solicitó excedencia voluntaria al Museo Nacional Reina Sofía para trabajar a tiempo completo en la Universidad de Zaragoza.

También encontró cobijo entonces la Museología en las publicaciones especializadas de Historia del Arte. Rara es la revista universitaria de esa especialidad que no ha publicado algún monográfico o al menos algún artículo sobre museos, aunque para esos temas, por supuesto, también contamos en España con revistas publicadas en los propios museos, si bien sólo tres aparecen con índice de impacto entre las cuarenta repertoriadas en RESH: la ya citada *Goya*, el *Boletín del Museo «Camón Aznar»* fundado en 1980 y, también desde ese año, el *Boletín del Museo del Prado*¹⁹. Entre tanto, fueron apareciendo algunas revistas museológicas, destacadamente la *Revista de Museología* publicada por la Asociación Española de Museólogos desde 1994. Como reacción, empezó a funcionar ese año 1994 la Asociación Profesional de Museólogos de España, que desde 1996 edita la revista *Museo*. Les secundaron otras iniciativas institucionales como la revista *Mus-A: Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía* que con periodicidad irregular y lujosa impresión a todo color en papel satinado publicó desde 2003 a 2007 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía²⁰. Y no menos deslumbrante sería la edición en papel de la revista *Museos.es*, publicada desde 2004 por la Subdirección General de Museos Estatales con periodicidad más o menos anual, cuyos contenidos se han hecho totalmente accesibles por Internet, que en los últimos años se ha convertido en su medio exclusivo de difusión²¹. Ojalá sigan su ejemplo otras revistas



Fig. 2a y b. Cubierta del libro de Santos Zunzunegui *Metamorfosis de la mirada: El museo como espacio del sentido*, Sevilla: Colegio de Arquitectos, 1990 (y de su redición corregida y ampliada en Madrid: Cátedra, 2003 con nuevo subtítulo: *Museo y semiótica*).

tural», *Artígrama*, 15 (2000), págs. 543-564; Iñaki DÍAZ BALERDI, «Universidad, museos, museología: una ecuación inacabada», en C. Belda y M.T. Marín, *Museología*, págs. 21-50.

- 19 Véase el listado correspondiente a Historia del Arte en el directorio de Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades, <http://epuc.cchs.csic.es/resh/indicadores#> (consultado el 10 de mayo de 2016). Sobre el desarrollo de la docencia universitaria y publicaciones especializadas más prestigiosas de Historia del Arte en España trazó una personal sinopsis Fernando MARÍAS, «L'histoire de l'art en Espagne», *Revue de l'Art*, 134 (2001), págs. 5-8.
- 20 Nunca han declarado expresamente su fin, pero conforme pasan los años se hace menos probable que añadan nuevos volúmenes a la lista de los que se editaron en esos años de bonanza, descargables en http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/musa_list.jsp (consultado el 10 de mayo de 2016).
- 21 Todos los números se pueden bajar gratis en la web del Ministerio <http://www.mcu.es/museos/MC/MES/index.html> (consultado el 10 de mayo de 2016).

gubernamentales, pues la edición digital es la mejor solución para seguir garantizando que estas revistas sobrevivan en tiempos de recesión y, lo que es más importante, se garantice así una difusión universal de sus contenidos²². Con más razón aún en el caso de otras revistas institucionales mucho más modestas, como las publicadas por algunos museos, que en general suelen dedicarse a temas relacionados con el área científica de su respectiva colección, pero en ocasiones apuestan por artículos museológicos, destacadamente en el caso de la ya fenecida *Museo y Territorio: Revista del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga*, ejemplo de colaboración entre un museo local y el campus universitario de su entorno. La participación de universitarios e investigadores o consultores externos a los museos ha sido siempre habitual en casi todas las revistas hasta ahora mencionadas, especialmente en las que tienen secciones dedicadas a artículos de fondo con bibliografía y notas. El caso más paradigmático sería *Hermus: Heritage & Museography*, publicada desde 2009 por editorial Trea con el apoyo técnico y económico de un grupo de investigación universitario, lo cual seguramente explica dos cosas dignas de señalar: que sea la única revista española de Museología indexada en los principales repositorios usados para medir la calidad de publicaciones científicas y que, al poco de comercializarse en papel, cada número se pueda también descargar gratis en Internet²³.

También ha avanzado mucho la implantación de la Museología como disciplina en lo referente a la edición de libros en España. Entre los manuales más recientes quiero destacar por su ambiciosa perspectiva el *Curso de museología*, de Francisco Javier Zubiaur Carreño, resultado de su docencia de esta materia en la Universidad de Navarra desde 1991 al año 2004 en que apareció ese libro; así como el *Manual de museos*, del profesor de la Universidad de Barcelona Josep Ballart Hernández, publicado en 2007. Ya el mercado español empezaba a estar saturado de este tipo de panorámicas generalistas; mientras alcanzaban cada vez mayor seguimiento social las publicaciones especializadas gracias al apoyo de instituciones públicas, pero también a la apuesta de algunas editoriales universitarias o privadas, muy especialmente la empresa asturiana Editorial Trea, que para los temas de administración cultural es líder en el mercado en lengua española –tanto en la edición de títulos traducidos de otros idiomas como para los de autores autóctonos–, distribuyendo más de un centenar de libros sobre museos o patrimonio por las mejores librerías de España y América Latina.

La proliferación de estudios sobre museos alcanzaría su clímax en torno al cambio de siglo, al multiplicarse los postgrados universitarios, con gran variedad en su duración y denominaciones. Entre los generalistas siguió siendo líder largos años el *Máster de Museología* creado por la Universidad de Granada en 2000. Muy solicitado era también el *Máster de*

22 Una publicación ministerial muy similar es la revista chilena *Museos*, publicada en papel a todo color, cuyos últimos cuatro números están descargables libremente en <http://www.dibam.cl/614/w3-article-5387.html> (consultada el 10 de mayo de 2016). Particularmente recomendable es la prestigiosa *Gaceta de Museos. Revista de la Coordinación Nacional de Exposiciones y Museos del INAH-CONACULTA*, fundada en 1996; sus contenidos son descargables gratis en pdf desde el n.º. 32, de 2004, en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/issue/archive> (consultado el 10 de mayo de 2016).

23 Desde el n.º. 18 la revista ha dejado de publicarse en papel pero los números anteriores se pueden descargar gratis en pdf desde el repositorio de revistas digitales de Cataluña (RACO): <http://www.raco.cat/index.php/Hermus> (consultada el 25 de septiembre de 2017).

Museología de la Universidad de Valladolid, promovido por la Fundación Carolina, la Junta de Castilla y León y el Ayuntamiento de Valladolid, con la colaboración de la Asociación Española de Museólogos, que lo mantuvieron activo desde 2001 al 2006, con importante presencia de alumnos iberoamericanos. Otros prefirieron apostar por alguna especialización concreta, destacando entre ellos los de la Universidad San Pablo-CEU, la Universidad Europea de Madrid, la Universidad de Barcelona, la Pompeu Fabra, la Politécnica de Valencia, la de Castilla-La Mancha, de Alicante o de Santiago de Compostela, etc...

LA HISTORIA DEL ARTE Y LA MUSEOLOGÍA EN UN MAGMA TRADISCIPLINAR DE ESTUDIOS SOBRE PATRIMONIO

La inclinación interdisciplinaria acabó marcando tendencia en el último cuarto del siglo xx, cuando la moda de los *cultural studies*, pareció imponerse no sólo a la tradición formalista sino también a los abanderados del psicologismo, de la iconografía y semiótica o, de la historia social del arte²⁴. Sin duda, coadyuvó también a estos replanteamientos el éxito de la «estética de la recepción», del postestructuralismo y las teorías sobre la estructura de la esfera pública, con seguidores tan destacados en nuestra disciplina como Michael Baxandall, Wolfgang Kemp, Jonathan Crary, Mieke Bal o Gottfried Friedl, bajo la influencia también desde otras perspectivas postmodernas como la crítica institucional, el anticolonialismo, las cuestiones raciales y, sobre todo, el feminismo. Desde entonces, los estudios de géneros o minorías se han convertido ya en *mainstream* en todas partes; a tal punto que casi podría hablarse de una refundación de la Historia del Arte, tras la influencia de figuras de la generación postmoderna como Rosalind Krauss, Patricia Mainardi, Linda Nochlin, Griselda Pollock y Carol Duncan.

Ésta última fue una de las primeras abanderadas de la llamada «Historia Crítica del Arte» con su libro de 1993 *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*,

En el ámbito internacional el debate sobre la crisis de la Historia del Arte no era una controversia de tipo ontológico, pues la pregunta que en su libro de 1983 se hacía Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, él mismo la respondía proponiendo un replanteamiento global de nuestra disciplina, que expandió en 1995 con otro volumen titulado *Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach zehn Jahren*²⁵. Pero los cuestionamientos lanzados por este celeberrimo catedrático alemán dieron paso a más duros ataques esgrimidos por los apóstoles de los *Visual Studies*, liderados por el profesor de la Universidad de Chicago W. J. T. (Tom) Mitchell: un nuevo campo de estudio que abarca las artes tradicionales

24 Valentín VÁZQUEZ DE PRADA, Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CASPISTEGUI, eds., *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural*, Pamplona: EUNSA, 1998; P. BURKE, *Formas de Historia Cultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000; Jesús Pedro LORENTE, «La vuelta a la Cultural History en los estudios sobre el arte de los inicios de la Edad Contemporánea», *Artígrama*, 16 (2001), págs. 479-496.

25 Del mismo modo, el artista y escritor francés Hervé Fischer, autor del libro *L'Histoire de l'art est terminée*, París: Balland Éditeur, 1981, ha desgranado las respuestas postmodernas en *L'avenir de l'art*. Montreal: VLB Éditeur, 2010.

pero también la fotografía, el cine, la estampa popular o la imagen publicitaria, pues sus adeptos ya no hablan de «obra de arte» –o al menos no la definen por su belleza– sino de «cultura visual»²⁶. El prestigioso historiador del arte Thomas Crow abogó entusiasmado a favor de estos estudios interdisciplinares que abolían los límites entre las bellas artes y los medios de masas de la cultura popular, aunque vaticinó ya el riesgo de que ese diálogo disciplinar fuese más bien en una sola dirección: nosotros «colonizados» masivamente por ensayistas procedentes de la filosofía, ciencias sociales y crítica textual, mientras que en esos campos nunca prestasen oídos a los historiadores del arte²⁷. Algo así ocurrió con los estudios visuales en España, donde el profesor de estética José Luis Brea se convirtió en decidido heraldo, secundado por algunos ilustres historiadores del arte afines que luego han seguido sus propios derroteros²⁸. También había sido inicialmente contemporizador con los estudios visuales el crítico e historiador del arte James Elkins, por más que se reconociese escéptico en un libro suyo de 2003 titulado *Visual Studies: A Skeptical Introduction*; pero luego declaró acabada esa corriente en un famoso seminario del verano de 2011, significativamente titulado *Farewell to Visual Studies*²⁹.

Gracias a la influencia de los estudios de cultura visual, hoy la fotografía y el cine están integrados en el canon histórico-artístico contemporáneo enseñado en los campus españoles, así como en los principales museos. Ahora bien, por cultivar lo óptico, no hemos de dejar de lado lo háptico: la percepción espacial y matérica que en museos o monumentos patrimoniales se nos ofrece como experiencia física a recorrer, sobre todo cuando los creadores recurren al género de la instalación artística, o cuando los videocreadores no proyectan sus películas en cines, sino que las muestran en museos y galerías, para que sean visitadas como experiencia artística en un determinado contexto espacial. La fenomenológica tendencia del arte contemporáneo a la escenografía teatral, no ha hecho más que incrementarse con las instalaciones, performances y otras expresiones para cuyo análisis la Historia del Arte ha tenido que importar conceptos de otras disciplinas, tal como afirma la videoartista e historiadora cultural Mieke Bal en uno de sus libros de mayor repercusión, donde reivindica la interacción entre teoría y práctica al analizar las exposiciones

26 Norman BRYSON, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY, eds., *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover: University Press of New England, 1994.

27 Thomas CROW, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1996, pág. 89.

28 Jesús CARRILLO, «El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual», en AA.VV., *Actas del Simposio El historiador del arte, hoy*. Soria: C.E.H.A y Caja Duero, 1998, págs. 15-29; Anna María GUASH, «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión», en José Luis Brea, ed., *Estudios Visuales*, 1, (2003), págs. 8-16; Jorge SEBASTIÁN LOZANO, ed., *Cultura visual contemporánea: XIII coloquios*, Valencia: Fundación Mainel, 2009; Anna María GUASCH, «Doce reglas para una Nueva Academia: La Nueva Historia del Arte y los Estudios Audiovisuales», en José Luis Brea, ed., *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, págs. 59-74; Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, «Cuando las imágenes hablan: una breve aproximación a los estudios sobre cultura visual», *Paradigma*, 16 (2014), págs. 19-21.

29 Remito también a un debate organizado por la College Art Association of America. Patricia MAINARDI, «The crisis in Art History», *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 27:4 (2011), págs. 277-305.

desde la Historia del Arte y la Museología³⁰. Parecería pues nuestra disciplina terreno abonado para la influencia de la teoría museológica; así lo proclamaba en el cambio de milenio Donald Preziosi: con el entusiasmo de un converso, tras pasado desde la semiología, este catedrático desarrolló en la Universidad de California programas de formación en *art historical critical theory* y *museum studies*, soñando entre ambas vías una utópica interrelación. Tras haber calificado como *coy science* a la Historia del Arte, trazó una peculiar historia de esa «ciencia mojigata» en los nueve capítulos de un voluminoso libro para el que seleccionó textos firmados por grandes autores de diferentes épocas y países, en cuyos comentarios planteaba reiteradamente paralelismos con la Museología: especialmente en el capítulo final, titulado «The Other: Art History and/as Museology», que se cierra con un texto del propio Preziosi, en el cual ya pergeñaba muchas de las idiosincrásicas reflexiones y metáforas que habría de desarrollar en un famoso ensayo museológico posterior³¹. Desdichadamente, en español no se publican *readers* de este tipo, que son excelentes instrumentos didácticos: una compilación de destacados textos de historia-

dores del arte para dar idea de la evolución y tendencias de nuestra disciplina está todavía por hacer en España (quizá sería un proyecto editorial ideal para el CEHA). Tampoco tenemos algo así en lo que concierne a la Museología, a pesar de que el muy meritorio volumen de textos recopilados por María Bolaños lleve el título *La memoria del mundo. Cien años de museología, 1900-2000*, pues más bien se trata de un florilegio de textos sobre museos firmados por grandes escritores u otros personajes famosos y apenas hay museólogos entre sus autores, quizá porque todavía no había una perspectiva histórica suficiente para trabar una selección representativa de la pasada centuria, pues el libro se publicó en 2002 [Fig. 3].³² Al año siguiente salió a la luz un libro complementario, *El arte y sus museos*, una amplia



Fig. 3. Cubierta del libro de María Bolaños *La memoria del mundo: Cien años de museología*, Gijón: Trea, 2003.

-
- 30 Mieke BAL, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto: UTP, 2002. Formula esta reivindicación en la página 140, y luego pone como ejemplo una exposición comisariada por ella misma en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam donde quiso poner en valor una obra maestra de un pintor menor, Gerrit P. Sweelinck (el libro tiene traducción española: *Conceptos viajeros en las humanidades*, Murcia: CENDEAC, 2009). Véase también Nina MÖNTMANN, ed., *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Londres: BlackDog Publ., 2006.
- 31 Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven y Londres: Yale Univ. Press, 1989. *Idem*, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1998. *Idem*, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2003. *Idem*, «Art history and museology. Making the visible legible», en Sharon Macdonald, ed., *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell, 2006, págs. 50-63.
- 32 Ojalá esta brillante profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid llegue a hacer una segunda edición, corregida y aumentada, aunque me temo que está ahora demasiado ocupada con otras tareas más absorbentes, pues desde 2008 es la directora del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



Fig. 4. Cubierta del libro de Javier Gómez Martínez *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Trea, 2006.

panorámica de la profesora Ana Ávila Padrón centrada en la historia del coleccionismo artístico y de la museografía, foco prioritario de la docencia sobre museos en la formación de nuestros historiadores del arte.

Un momento crítico llegó en 2004, cuando se dio a conocer el catálogo provisional de titulaciones elaborado por la «Subcomisión de Humanidades del Consejo de Coordinación Universitaria», que puso en duda el mantenimiento del Grado en Historia del Arte, lo que suscitó una movilización general bajo el lema «Sí a la Historia del Arte» y dio pie a apasionados foros de reivindicación. Afortunadamente, logramos que se mantuviera la titulación gracias al formidable esfuerzo colectivo llevado a cabo por los diferentes departamentos de Historia del Arte de las universidades españolas, cuyos representantes elaboraron al año siguiente un excelente *Libro Blanco*, en el cual se pasa revista a la situación de estos estudios en diferentes países europeos en general y particularmente en las universidades españolas, poniendo el foco en las competencias propias, perfiles profesionales y salidas laborales específicas, apostando por hacer valer sobre todo nuestro papel en la tutela del patrimonio³³. Tal reivindicación profesional, frente al mero voluntarismo activista o a la proliferación irreflexiva

de museos por pura inercia política, ya había fundamentado los propósitos de un libro colectivo publicado por la Universidad de Zaragoza en 2003 bajo el título: *Museología crítica y arte contemporáneo*³⁴. Muy emparentada en cuanto al planteamiento estaría luego la reflexión de la historiadora del arte Isabel Tejada Martín en *El montaje expositivo como traducción: Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, finalista del premio 2005 de ensayo de la Fundación Arte y Derecho, que le publicó este magnífico libro al año siguiente. Coincidió así con otro estudio titulado *Museología crítica*, obra de los profesores de la Universidad de Barcelona Joan Santacana Mestre y Francesc Xavier Hernández Cardona, para quienes los museos españoles vivían un momento de crisis, según diagnosticaban en ese acerado análisis. Y la misma editorial publicó ese mismo año el muy

33 En lugar de la tradicional identificación de los estudios de Historia del Arte con la enseñanza y la investigación, entonces se apostaba por el moderno concepto de «Patrimonio Cultural» (págs. 57 y 58 del *Libro blanco: Título de Grado en Historia del Arte*. Madrid: ANECA, 2005. Descargable en http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco_harte_def.pdf (consultado el 10 de mayo de 2016). Sobre nuestra titulación en el contexto del EEES véase Ricardo ANGUIA CANTERO, «La nueva estructura del Título de Grado de Historia del Arte en el Espacio Europeo de Educación Superior», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 16 (2007), págs. 175-186.

34 Especialmente destacable en relación con la reflexión disciplinar era la aportación de María Teresa MARÍN TORRES, «Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España», en Jesús Pedro Lorente, dir.; David Almazán, coord., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, págs. 27-50. También tenía una orientación epistemológica la contribución de Carla Padró, que luego reformuló en otra publicación: Carla PADRÓ, «Repensar los museos, la educación y la historia del arte», en C. Belda y M. T. Marín, eds., *Museología*, págs. 51-74.

postmoderno ensayo sobre tradiciones culturales museísticas desde la Ilustración al siglo XXI escrito por Javier Gómez Martínez, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Cantabria, quien marcó un hito capital en nuestra historiografía crítica con esta brillante antítesis entre anglófonos y francófilos titulada *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos* [Fig. 4]. En 2008 Iñaki Díaz Balerdi en otro jugoso volumen de la misma colección, *La memoria fragmentada: El museo y sus paradojas*, pasaba revista a las tendencias museológicas y museográficas, en las cuales el efecto revulsivo que había supuesto la nueva museología había ido diluyéndose, mientras apuntaba con mucha sensatez las incertidumbres en el desarrollo de otras corrientes más recientes. De muchas de ellas se habló en el *I Simposio Internacional sobre Museología Crítica*, organizado en 2011 por el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, cuya revista *Museo y Territorio* editó las actas un año después, bajo la dirección de Teresa Sauret Guerrero, catedrática de la Universidad de Málaga. Entre sus participantes extranjeros figuraban grandes figuras referentes mundiales de la Museología Crítica, como Anthony Shelton, catedrático-director del Museo de la Universidad de Columbia Británica, Luis Gerardo Morales Moreno, profesor de la UNAM en Morelos (México), u Óscar Navarro Rojas, profesor de la UNA en Heredia (Costa Rica). La durísima recesión económica en España agostó muchas otras reuniones científicas y foros similares, en los que nos han ido tomando el relevo países hispanohablantes más boyantes, como Argentina, Colombia, Chile o muy especialmente México, donde la Museología Crítica ha tenido mucha presencia en las reuniones del *Seminario Permanente de Museología en América Latina* regularmente organizado por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), a veces con la participación de algunos autores españoles³⁵.

No es de extrañar que en la aplicación de la *Critical Museology* ya nos lleven la delantera algunos museos de Latinoamérica, quizá más por emulación a las tendencias norteamericanas. Pero también en España tenemos ya ejemplos como el MNCARS y otros que, siguiendo el modelo de la Tate Modern, van poniendo en práctica esas teorías con discursos expositivos controvertidos, llenos de interrogantes, de planteamientos subjetivos, plurales, reflexivos y auto-referenciales. Tampoco entre nuestros teóricos faltan eximios autores que, frente a los montajes doctrinarios característicos del fervor moderno, reivindican lo que Isabel Tejada gusta llamar «expografía crítica», mientras que Lola Jiménez-Blanco usa la expresión «institucionalidad crítica», y otros preferimos hablar de «museografía crítica» para enfatizar que se trata de la aplicación de las teorías museológicas postmodernas a la praxis expositiva³⁶. Tampoco es difícil detectar la reciente consagración entre nosotros

35 Algunas ponencias selectas presentadas en el Seminario Permanente de Museología de América Latina (SePMAL), organizado por el posgrado en Museología de la ENCRyM, con el respaldo del INAH entre 2007-2013 han sido publicadas en un libro editado por el prof. Luis Gerardo Morales Moreno: *Tendencias de la Museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía*, ENCRyM-INAH, 2015, edición impresa y también digital, descargable gratis en <http://www.ilamdocs.org/docs/sobi/Tendencias-Museologia.pdf> (accedido el 30 de septiembre de 2016).

36 María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra, 2014, pág. 157; Jesús Pedro LORENTE, «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica», *Complutum*, 26:2 (2015), págs. 111-120. JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ, *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*. Gijón: Trea, 2016.

de la *Critical Art History*³⁷, pero es obvio que en España como en el resto del mundo, independientemente de bajo qué etiqueta nos coloquemos, todos los historiadores del arte practicamos un discurso oral o escrito cada vez más subjetivo y a menudo polémico: de la peroración descriptiva e impersonal características de aquella disciplina «mojigata» sobre la que ironizaba Preziosi, hemos pasado a enfatizar las alocuciones singulares e interpretaciones en primera persona³⁸. Como docentes ya no somos una voz sin rostro susurrando a oscuras detrás del proyector de diapositivas; ahora manipulamos el powerpoint desde delante, de forma que todos nos ven junto a la imagen proyectada, como los actores o locutores de algunos documentales en los que el público se fija tanto o más que en las obras objeto de comentario.

El siguiente paso es dejar a veces de lado las imágenes proyectadas y volver también a dar clases en las calles o en los museos, como lo hacían habitualmente Elías Tormo o Andrés Ovejero, pioneros que tal vez no contaban con los medios para comprarse sofisticados proyectores como los que usaba Wölfflin, pero que también mantenían esa enseñanza práctica porque les importaba la cercanía a la obra de arte. Ahora los másteres especializados en museos y patrimonio ofertados por algunos museos a través de convenios con universidades están siendo una plataforma estupenda para redescubrir ese proceder tan «original». Ese tipo de sinergias constituyen una excelente solución al eterno problema de la falta de puentes entre la universidad española y los museos –que son, por definición, instituciones educativas, y cuentan con excelentes profesionales, muy cualificados para impartir ese tipo de formación–.

También están empezando a desarrollarse tales colaboraciones con el ICOM y sus comités u otras asociaciones, cosa ya muy habitual en las universidades de otros países pero todavía no mucho en los centros educativos españoles, ni en los públicos ni en los privados. La Asociación Española de Museólogos, fiel al modelo anglosajón de sus fundadoras, fue pionera en esto cogestionando con la Universidad de Valladolid el ya extinto *Máster de Museología*, y luego con la Universidad Complutense de Madrid un *Diploma de Museología y Museología*. La Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía colabora habitualmente con la Universidad de Sevilla en la organización de cursos de especialización sobre museos. Y la recientemente creada Red Iberoamericana de Trabajadores de Museos está vinculada al *Máster en Museología* del Instituto Iberoamericano de Museología, una empresa española fundada en 2012 con ramificaciones en Portugal y los principales países de Latinoamérica, cuya actividad principal es este Máster en línea, aunque también funciona como editorial, que sobre todo distribuye en Internet los manuales de su profesorado,

37 Por el protagonismo de los debates historiográficos en sus páginas, quizá el mejor ejemplo sea el libro de Jorge Luis MARZO y Patricia MAYAYO, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2016 (donde ya se dedica especial consideración a los museos y exposiciones como ingredientes de nuestra historia política cultural, pero apenas hay allí comentarios sobre museografía o sobre literatura museológica, ni se consideran sus respectivas interrelaciones con los discursos histórico-artísticos).

38 James ELKINS, *Stories of Art*, Londres y Nueva York: Routledge, 2003; Elizabeth C. MANSFIELD, *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*, Londres y Nueva York: Routledge, 2007.

y además se dedica a organizar ferias y encuentros sobre museos³⁹. Más variopinto es el ámbito de trabajo de la empresa Liceus, creada en 2001, que en colaboración con muchas universidades españolas oferta un amplio elenco de enseñanzas a distancia, y edita igualmente sus correspondientes manuales de curso sobre Humanidades, Patrimonio y Museos, Ciencias Sociales, Idiomas, etc.

Antes de pasar a comentar los pros y los contras de esta rampante oferta formativa en línea, que –con o sin la colaboración de agentes externos a las universidades– constituye desde luego un fenómeno muy de nuestro tiempo, interesa ahora dejar constancia de que Internet es sobre todo un magnífico foro para la difusión y el *networking*, también en lo que a la Museología se refiere. Sin duda marcó un precedente al mismísimo Comité Español del ICOM, que desde 2010 edita la revista *ICOM-CE Digital*, y también las actas de los Encuentros Internacionales de Museografía se difunden en su portal⁴⁰. Pero por ahora el pensamiento museológico, la Museología propiamente dicha, no suele tener allí mucho protagonismo; tampoco en nuestras revistas universitarias. Por cierto, resulta llamativo que todavía no haya en España ninguna editorial universitaria que publique una colección de libros sobre museos o una revista museológica, como en Francia las prestigiosas *Culture et Musées*, de la Université d'Avignon, o *La Lettre de l'OCIM*, de la Université de Bourgogne. Ni siquiera tenemos revistas digitales como las que publican los alumnos de postgrado de ciertas universidades extranjeras, como *Museum and Society* en la University of Leicester, o *Museologia e Patrimonio* en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro⁴¹. Quizá seguimos muy volcados en la formación de futuros profesionales de museos y no le damos la estimación debida a nuestros estudios sobre museos.

El quid de la cuestión está en la cambiante definición del papel de las universidades: ¿Han de seguir siendo un repositorio de los saberes o más bien ofrecer una capacitación profesional? Recientemente en España, como en el resto del mundo, se ha multiplicado muchísimo el número de universidades, públicas y privadas, al servicio de una población universitaria que también ha ido creciendo, aunque empieza a haber una falta de equilibrio entre oferta y demanda. Por ello, y por la adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior aprobada en los Acuerdos de Bolonia, nuestros campus están viviendo un duro momento de retos e incertidumbres. La buena noticia es que para los graduados en Historia del Arte o Humanidades los estudios museológicos han pasado de ser una asignatura optativa a considerarse como materia obligatoria, junto con otras sobre conservación y gestión del patrimonio. Pero en esta época de tanta oferta de títulos universitarios el

39 Para más información remito a su portal web, www.institutomuseologia.com (consultada el 18 de abril de 2016). De alguna manera sería un equivalente de la Fundación Instituto Latinoamericano de Museos creada en 1997 con base en Costa Rica y un gran desarrollo de actividades relacionadas con el patrimonio en todo el Caribe y muchos países de América Latina, bien reflejadas en su web <http://www.ilam.org/> (consultada el 18 de abril de 2016).

40 Remito a la sección Hemeroteca en <http://www.icom-ce.org> donde también están accesibles las publicaciones digitales de los Encuentros organizados desde 2005 a 2012 (consultada el 18 de abril de 2016). También quiero dejar aquí constancia de la existencia del boletín informativo semestral *Amigos de los Museos* que desde 2000 publica la Federación Española de Amigos de los Museos (cuyos contenidos escapan a la especialidad preeminentemente museológica que aquí nos concierne).

41 Jesús Pedro LORENTE, «Las revistas museológicas en la actualidad: una panorámica global», *Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares*, 1 (2013), págs. 237-252. Disponible en <http://midas.revues.org/156>

número de alumnos captados en nuestros postgrados va a la baja, y sólo los másteres históricos con subvenciones han podido sobrevivir en activo.

Una manera de ahorrar costes y así ofrecer un precio competitivo, es concentrar y reducir la docencia presencial, e incluso eliminarla, como hacen ya muchas titulaciones: por ejemplo el *Máster Universitario en Museos y Educación* de la Universidad de Murcia, que funciona desde 2009, o el ya mencionado *Máster en Museología* del Instituto Iberoamericano de Museología, o los postgrados de la empresa Liceus, etc. Nos guste o no, vivimos en un periodo de auge de los *Open Online Courses*. Esa será quizá la única manera de conservar cierto grado de especialización, pues la otra estrategia de nuestras universidades para «pescar» alumnos en caladeros con creciente saturación de oferta de títulos superiores son los postgrados que abarcan muchos campos: en ellos se dedica a los museos una parte del programa de estudios, pero también a los archivos, bibliotecas, monumentos, teatros, etc. Estos otros másteres más generalistas han acabado absorbiendo a los especializados en museos que se ofertaban en la Universidad de Barcelona, en la de Valencia, en la de Santiago de Compostela, en la Nebrija u otras muchas públicas o privadas. A lo peor vamos a correr el riesgo de asfixiar el reciente auge de los estudios museológicos, progresivamente diluidos en áreas de estudio vinculadas a la tutela del patrimonio⁴². ¿Serán también una amenaza para las titulaciones de Historia del Arte?

En otros países de nuestro entorno ya están afrontando ese desafío, para sacarle el mejor partido. Aquí, aun cuando los discursos sobre nuestra larga crisis lancen miradas del reojo a la situación en el extranjero, los historiadores del arte españoles todavía no estamos regularmente integrados en los debates sobre los replanteamientos de la profesión a escala global. Incluso cuando intervenimos en foros internacionales, como el monográfico dedicado en 2009 por una ilustre revista francesa a repesar la actualidad de las investigaciones histórico-artísticas, en el que la ponencia marco de Jesusa Vega, que pasaba revista al pasado y presente de la disciplina en España, fue contestada por Francesc Fontbona reivindicando más atención a los pioneros catalanes, mientras que desde otros puntos de vista respondían también en clave hispánica tanto Jesús Carrillo y Juan Antonio Ramírez, como Vicente Lleo, y Victor Stoichita, precisamente dos colegas que ejercen en el extranjero⁴³. De nuevo esta mirada centrada en la evolución española articulaba el ensayo de Carlos Reyero, incluido en un volumen colectivo publicado en México⁴⁴. Incluso el último libro

42 Iñaki DÍAZ BALERDI, «La formación de profesionales de museos. De la mística de la conservación al absolutismo de la gestión», *Revista de Museología*, 47 (2010), págs. 8-16; Jesús Pedro LORENTE, «Los estudios de museología en las universidades españolas», *Revista de Museología*, 47 (2010), págs. 72-80.

43 Jesusa VEGA *et al.*, «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne», *Perspective: La revue de l'Institut National de l'Histoire de l'Art*, 2 (2009), págs. 180-206. Una versión en español y mucho más amplia ha dado lugar a otro ensayo de la autora «La Historia del Arte y su devenir en España», en A. Molina, ed., *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, págs. 22-172. Algunos de sus argumentos ya los había adelantado previamente en: «Del pasado al futuro de la Historia del Arte en la Universidad Española», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 16 (2007), págs. 41-56.

44 Carlos REYERO, «La investigación en historia del arte en España desde 1975 a nuestros días», en Beatriz Rojas y Ernest Sánchez Santiró, *Historiografía española 1975-2005*, México D. F.: Instituto Mora, 2008, págs. 105-146.

colectivo dirigido por Juan Antonio Ramírez, uno de nuestros más internacionalmente divulgados autores, apareció póstumamente con el título *El sistema del arte en España* y, efectivamente, se hace eco de las corrientes más renovadoras del arte y su recepción solo dentro de nuestras fronteras⁴⁵. El unánime apoyo que han ido cobrando en esa historiografía reciente los estudios sobre museos y patrimonio es digno de señalar, sin que los malos augurios que Gonzalo Borrás vaticinaba hace unos años sobre la amenaza de que los historiadores del arte fueran sustituidos por unos titulados generalistas sobre bienes culturales –o «bienistas»– haya proyectado alguna inquietante sombra sobre sus más recientes reflexiones en torno al devenir de nuestra disciplina en relación con el patrimonio, siempre centradas en España⁴⁶. De hecho, en el Festival de l’Histoire de l’Art organizado en Fontainebleau por el INHA del 3-5 de junio de 2016, que tuvo como país invitado a España, de nuevo se otorgaba un destacado protagonismo a nuestros estudios sobre museos y patrimonio.

¿Pero sigue teniendo sentido acotar este debate disciplinar dentro de fronteras nacionales? El grado en Historia del Arte parece gozar de buena salud en España, pues es impartido en la actualidad por veinticinco universidades –sin contar la diplomatura en Historia del Arte de la Universidad de Navarra u otros estudios afines en Humanidades–, aunque la competencia de otras titulaciones es cada vez mayor y la apuesta por una designación más profesionalizante e interdisciplinar ya se ha abierto camino con el nuevo título de Graduado en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Artístico inscrito en 2016 por la Universitat de Lleida. Más crítica es la situación de nuestros postgrados, pues los Másteres de Estudios Avanzados en Historia del Arte pasan por difíciles momentos, mientras prosperan otros estudios sobre patrimonio planteados desde orientaciones cada vez más interdisciplinarias.⁴⁷ Ocurre otro tanto en los países europeos, que están tanteando sus respuestas a la cuestión sobre el modelo de estudios universitarios que la sociedad actual demanda. Y no sólo para los postgrados, hasta el punto de que en Italia ya marcaron un precedente renunciando en algunas universidades a la designación *Storia dell’Arte* a favor de una Laurea di Beni Culturali con dos itinerarios diferenciados muy demandados, denominados respectivamente: Currículo Storico-Artístico y Currículo de Beni Archivistici e Librari. En francés, la lengua que promovió el término *patrimoine*, ya está cada vez más difundida la

45 Juan Antonio RAMÍREZ, ed., *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra, 2010.

46 El profesor Borrás usó el apelativo sarcástico «bienistas» refiriéndose a futuros expertos en patrimonio sin formación como historiadores. Cfr. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La Historia del Arte en la encrucijada», *Artigrama*, 10 (1993), págs. 45-53. De sus publicaciones más recientes hay que destacar dos libros: Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Ana Reyes PALACIOS, *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid: Cátedra, 2006 y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: Una revisión crítica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. Así como su ensayo «Art History in Spain: A Generational History», en AA.VV., *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden: Brill NV, 2012, págs. 473-483.

47 José CASTILLO RUIZ, «El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre», *E-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 1 (2007). *Idem*, «Historiadores del arte para qué? Una titulación en busca de una profesión», *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 85 (2014), págs. 204-214.

palabra *patrimoniologie*, un concepto amplio que también en nuestro idioma parece un valor al alza, tanto para el ejercicio profesional como para la investigación, así que si queremos ir acompañados con la tendencia internacional, parece que tendremos que orientarnos y encauzar en ese sentido nuestras carreras⁴⁸.

48 Jesús Pedro LORENTE, «De la historia del arte a la patrimonología: la reconversión de una disciplina para nuevas salidas profesionales», en D. Salcedo Fidalgo, ed., *Historia del Arte en Colombia: ¿Cómo y para quién? Miradas nacionales e internacionales*, Bogotá: Universidad Tadeo Lozano, 2017, págs. 137-158. *Idem*, «La Historia del Arte en la universidad del siglo XXI: De la enseñanza histórica memorística al empirismo patrimonial», en José Prieto, ed., *Arte y Memoria 3*, Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, 2017.

LA HISTORIA DEL ARTE EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO. UNA CIENCIA EN TIEMPOS COMPLEJOS

RAMÓN VICENTE DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El objetivo del estudio es contextualizar el trabajo de los profesionales de la historia del arte en un periodo complejo como fueron los primeros años del franquismo, periodo que va desde 1939 a 1951, años en los que ejerció José Ibáñez Martín como Ministro de Educación Nacional. Analizaremos los tres principales escenarios donde se desarrollaban las principales investigaciones en nuestro país: la universidad, el CSIC y los institutos de estudios provinciales.

PALABRAS CLAVE

historiografía, franquismo, CSIC, universidad, investigación.

ABSTRACT

This study speaks of art historians and their work in a difficult time as it was in the beginning of the Franco government. We study period from 1939 to 1951, in this time was Nacional Minister of Education José Ibáñez Martín. Three was the sites where researchers worked in Spain: University, CSIC and provincial institutes studies.

KEYWORDS

historiography, Franco government, CSIC, University, investigation.

Analizar el panorama de la historiografía del arte es una tarea compleja, ya que, tal y como señala Gonzalo Borrás, en España «salvo alguna rara excepción no se ha cultivado como procedía hacerlo la parcela de la historiografía artística nacional»¹, siendo este juicio especialmente cierto para el campo específico que nos ocupa: la historiografía del arte en los primeros años del primer franquismo². Desde el mismo inicio del conflicto se pudo apreciar una intensa intervención gubernamental en las instituciones en las que los profesionales de la Historia del Arte desarrollaban su trabajo. En los años en los que José Ibáñez Martín fue Ministro Nacional de Educación (1939-1951) existió un importante control de las instituciones y de los resortes de la profesión que se mantuvieron, en mayor o menor medida, durante los primeros años de la década de los cincuenta. Debido a la fuerte politización de los organismos y al papel adoctrinador y legitimador que desde instancias oficiales se pretendía dar del pasado, buena parte de la enseñanza e investigación estuvieron al servicio de la ideología propagandística que caracterizó los primeros años del régimen político de Franco.

LA OPRIMIDA Y POLITIZADA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

La universidad tuvo un importante papel en el desarrollo de la Historia del Arte, ya que fue uno de los centros catalizadores de la docencia, la investigación, y núcleo de formación de diversas generaciones a lo largo del siglo xx. Aunque en aquellos años, en cuanto a términos de investigación se refiere, el mundo universitario dependía también de su vínculo con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), ya que una gran parte de los investigadores de la época estaban presentes en ambos escenarios, de hecho a través del CSIC muchos de ellos conseguían los recursos económicos para investigar que no podían obtener en una asfixiada universidad³.

La vida cotidiana del mundo universitario español se paralizó durante el desarrollo de la Guerra Civil Española, a excepción de alguna universidad como la de Barcelona donde siguió existiendo alguna actividad. En otros casos como Madrid se trató de una imposibilidad, ya que la ciudad universitaria fue objetivo de bombardeos y frente de guerra. En ninguna ciudad, salvo en el caso catalán, se iniciaron las clases universitarias en el otoño de 1936, y una buena cantidad de jóvenes estudiantes cambiaron los libros por el fusil enrolándose en cualquiera de los dos bandos⁴. A esta situación debemos de unir el trauma que la guerra civil provocó entre los historiadores, ya que la actividad historiográfica sufrió

-
- 1 Gonzalo BORRÁS, «La Historia del Arte hoy», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2 (1985), pág. 215.
 - 2 Gonzalo BORRÁS y Ana Reyes PACIOS, *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid: Cátedra, 2006, págs. 13-34.
 - 3 Gonzalo PASAMAR, *Historiografía e ideología en la postguerra española: La ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1991, págs. 48-50.
 - 4 Gonzalo PASAMAR, «La profesión de historiador en la España franquista», en Carlos Forcadell Álvarez e Ignacio Peiró Martín, coords., *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002, pág. 157.

una paralización casi total. No solo eso, ya que además ocasionó el exilio de un importante número de profesionales donde figuraban algunos reconocidos especialistas.

Desde el mismo inicio del conflicto se pudo apreciar una importante intervención gubernativa en la comunidad universitaria que se mantuvo en mayor o menor medida a lo largo del todo el periodo. En primer lugar encontramos una primera depuración de profesores llevada a cabo tras el pronunciamiento militar por los gobiernos de la República y la Generalitat donde algunos historiadores como Juan de Contreras, (Marqués de Lozoya), conocido dirigente de la CEDA, o Antonio de la Torre fueron cesados de sus puestos⁵. Pero nada tiene que ver, ni en cuanto a número ni en cuanto a las consecuencias, con el proceso de depuración que se llevó a cabo en los primeros años del franquismo, siendo este último mucho más amplio y prolongado en el tiempo. Como ocurrió en diversas facetas de la vida del país, la educación fue sometida a un proceso de limpieza ideológica a través de la depuración del personal docente. En 1939 Francisco Franco redactó un decreto en el que establecía la formación de comisiones para llevar a cabo la Depuración del personal de Instrucción Pública. El decreto supuso el embrión del sistema, que con cambios posteriores, desarrolló la labor depuradora, en la que se crearon comisiones encargadas de realizar informes sobre el personal correspondiente y tomar resoluciones sobre los mismos, instaurándose la llamada «Comisión A» que se encargó de depurar al personal universitario⁶. El Estado sancionó a aquellos que fueron contrarios a sus principios, castigando económicamente a los que pertenecieron a asociaciones o instituciones contrarias a sus ideas y marcándoles socialmente con traslados y/o separaciones de cargos o inhabilitaciones para acceder a puestos de mayor nivel⁷. La mayoría de los autores coinciden en el año 1943 como fecha de finalización de las actividades de las distintas comisiones depuradoras.

La represión franquista hizo que algunos de los mejores historiadores como Juan Antonio Gaya Nuño quedaran fuera de la universidad española a causa de la dura represalia franquista⁸. El historiador sirvió al ejército republicano en el batallón Numancia, y tras la guerra fue represaliado y condenado a veinte años de cárcel, de los que solamente cumplió cuatro en diversos penales. En 1943 Gaya Nuño tenía treinta años, y tras un parón profesional, se encontró con las puertas del mundo universitario cerradas, teniendo que reorientar su vida profesional para mantenerse gracias a sus escritos y conferencias⁹.

El control gubernamental fue bastante significativo en los concursos de traslado y oposiciones a cátedras en el ámbito universitario durante el tiempo en el que José Ibáñez Martín permaneció al frente de la cartera de educación. Los miembros de los distintos tribunales se elegían directamente por el ministerio, y a los candidatos se exigía una ex-

5 *Ibidem*.

6 Carlos de PABLO, «La depuración de la educación española durante el franquismo (1936-1975)», *Foro de Educación*, 9 (2007), págs. 210-211.

7 C. de PABLO, «Depuración», pág. 224.

8 Gonzalo BORRÁS, *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: una revisión crítica*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pág. 23.

9 G. BORRÁS, *Historia*, pág. 26.

presa adhesión al gobierno y haber superado los procesos de depuración¹⁰. Este sistema de oposiciones controladas hizo que los sistemas de promoción se convirtieran en un terreno de luchas internas donde no solo interesaban los currículums de los aspirantes, sino que debían de indicar haber prestado servicios al Nuevo Estado y estar bien respaldados y recomendados por los historiadores más allegados al ministro Ibáñez Martín. A lo largo de la década de los cincuenta este panorama de oposiciones inició un lento cambio ayudado por numerosos factores como la llegada de un nuevo titular al ministerio (Joaquín Ruiz Giménez), los cambios en el panorama político (nacional e internacional), o el haber quedado atrás los procesos de depuración, lo que pudo permitir en algunas ocasiones la presencia de algunos historiadores anteriormente marginados. Durante los años cuarenta se llevó a cabo el establecimiento y consolidación en las instituciones de lo que podríamos denominar como una «Alta Cultura» controlada por el régimen, que entró en crisis en la siguiente década¹¹. Tras la depuración de los primeros años, la sustitución generacional ocurrió de una forma rápida, y en torno a la mitad de los años sesenta ya no quedaba en la universidad prácticamente nadie de la generación que reorganizó la profesión y que llevó a cabo la adaptación del discurso historiográfico a las necesidades del régimen¹².

Tanto en la universidad como en otros ámbitos podemos ver una fuerte politización y un interés por dar un papel adoctrinador a distintos episodios del pasado por parte de algunos organismos oficiales. Como consecuencia directa la enseñanza, la difusión y la investigación histórica estuvieron al servicio de una ideología propagandística que caracterizó los primeros años de vida del régimen de Francisco Franco. Se impulsó el estudio de determinados periodos de la historia de España en busca de unos modelos y mitos que debidamente interpretados y descontextualizados sirviesen de referentes ideológicos¹³.

En cuanto a la labor docente tenemos que tener en cuenta que tan solo unas décadas antes se había establecido la primera Cátedra en Historia del Arte en nuestro país en el año 1904 dentro del ciclo de Estudios Superiores de Doctorado en la Universidad de Madrid¹⁴ y hasta el año 1967 la Historia del Arte no se convirtió en una titulación universitaria¹⁵. Por este motivo existía una escasa representación en el ámbito de los estudios universitarios y por tanto una débil profesionalización de los historiadores del arte que trajo consigo una recepción tardía de nuevos enfoques metodológicos. Esta situación hizo que se prolongasen durante bastante tiempo enfoques positivistas y formalistas entre los histo-

10 G. PASAMAR, «Profesión», pág. 159.

11 Miquel A. MARÍN GELABERT, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-11975. La historia local al servicio de la patria*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza e Institución Fernando el Católico, 2005, pág. 64.

12 M. A. MARÍN, *Historiadores*, pág. 64.

13 Álvaro RIBAGORDA, «La fractura de la historiografía española durante la posguerra franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23 (2001), pág. 376.

14 La tardía incorporación de la historia del arte como disciplina en la universidad española en 1904 contrasta con las fechas de inicio de otros países como 1844 en el caso de la Universidad de Berlín y 1852 en la Universidad de Viena.

15 Gonzalo PASAMAR, «De la historia de las bellas artes a la historia del arte (la profesionalización de la historiografía artística española)», en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid: CSIC, 1995, págs. 137-149.

riadores del arte españoles¹⁶. Los estudios de Historia del Arte se encuadraban dentro de la licenciatura en Filosofía y Letras, que se impartía en diez de los doce distritos en los que se distribuían los estudios universitarios según la L.O.U. de 1943, quedando sin docencia de estos estudios las universidades de La Laguna y Oviedo¹⁷. Una gran parte eran universidades periféricas que durante los años cuarenta y cincuenta tenían una importante escasez de medios, incluidos profesores.

EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Otra manifestación de la intensa intervención gubernamental fue la creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, creado como órgano responsable de la investigación en nuestro país, heredando el papel desarrollado por la Junta de Ampliación de Estudios. Anterior a la Guerra Civil Española se encontraba la Sección de Historia del Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos que supuso un revulsivo en el avance de la investigación en nuestro país.

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas se fundó en noviembre de 1939, vinculado al Ministerio de Educación Nacional, y es especialmente llamativa la gran carga simbólica con la que fue creado, ya que no encontramos los mismos niveles en ninguno de los órganos científicos de los regímenes autoritarios surgidos en el período de entreguerras¹⁸. Una parte sustancial del simbolismo la hallamos en los diversos discursos y plenos que se mostraban altamente ritualizados con la finalidad de incorporar la investigación científica al nuevo orden franquista¹⁹. Los primeros años del CSIC estuvieron estrechamente unidos al concepto de política científica del gobierno, y fueron fiel reflejo de las distintas personas que desempeñaron la responsabilidad ministerial en cada periodo²⁰.

La retórica que envolvía al CSIC se basó en el relato del nacionalcatolicismo presente en los primeros años del régimen. La dimensión religiosa-espiritual quedaba patente en constantes referencias a Dios y a la Iglesia. Los recursos religiosos eran omnipresentes en los discursos de los Plenos que presentaban un carácter litúrgico-religioso, comenzando con una misa con asistencia de importantes personalidades del mundo de la política y de la ciencia. En los primeros años de vida del Consejo se promovió un notable incremento de centros hasta alcanzar la cifra de ochenta radicados la mayoría de ellos en Madrid, aunque en algunos casos se mantenían algunas secciones en diversos puntos de la geografía nacional. La presencia de la iglesia era bastante llamativa, como podemos ver en la construcción de

16 María Pilar BIEL IBÁÑEZ, «Una aproximación a la historia de la arquitectura en España (siglos XIX y XX)», en Ascensión Hernández Martínez, coord., *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, pág. 17.

17 M. A. MARÍN GELABERT, *Historiadores*, pág. 163.

18 Andrés Antolín HOFRICHTER, «La modernidad ajena: orden simbólico y política científica bajo el franquismo», <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2015-04-10-3-15.pdf>, pág. 4.

19 A. A. HOFRICHTER, «Modernidad», pág. 5.

20 José Ramón URQUIJO GOITIA: «Ruptura y creación. Primeros años», en Miguel Ángel Puig-Samper, ed., *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid: CSIC, 2007, pág. 259.

la Capilla de Espíritu Santo cerca de la sede central del Consejo, construida con la finalidad de servir de hogar espiritual de todos los investigadores que trabajan en este organismo²¹. En la primera organización que realizó José María Albareda, primer Secretario del Consejo, no podía faltar la Teología en la nueva organización, se creó el Instituto Francisco Suárez de Teología que dirigió el Obispo de Madrid-Alcalá²², aunque con la llegada de la década de los cincuenta se produjeron bastantes cambios en el país, y el CSIC pasó a un discurso menos ideológico, en el que quedó patente la necesidad de que la investigación estuviera dirigida por criterios de rentabilidad y con una organización más racional de la misma²³.

Se trataba de una institución regida en lo administrativo por una serie jerárquica de órganos y estructurada en lo científico en ocho centralizadores patronatos, que se dividían en áreas de investigación, con diversos institutos de nombres referentes a personalidades de su materia²⁴. Dentro del Patronato Menéndez Pelayo se creó el Instituto Diego Velázquez de Historia del Arte y Arqueología, destacando por los importantes medios con los contó en comparación con las condiciones de vida y posibilidades científicas de la postguerra²⁵. La Historia del Arte convivió con la Arqueología en la década de los cuarenta, aunque decidieron como veremos a continuación contar con revistas separadas desde 1940. Se crearon dentro del Instituto Velázquez varias secciones de trabajo: Prehistoria, Arqueología Ibérica y Clásica, Numismática y Epigrafía, Arqueología Medieval, Arquitectura Moderna, Escultura Medieval y Moderna, Pintura Medieval y Moderna, Arte de los Siglos XIX y XX, Edición de Textos y Publicaciones y Musicología, a las que en el 1942 se añadió la de Estética, y en 1943 se segregó la de Musicología²⁶. A esta división en materias de investigación, se sumaron otras herramientas auxiliares, entre las que hay que destacar la biblioteca, el Fichero Artístico Nacional y el Fichero de Arte Español Moderno²⁷.

Como apunta Miguel Cabañas los primeros años del Instituto «a pesar de los afanes centralizadores y propagandistas, resultaron especialmente importantes para la definición estructural y científica del instituto y su sentido reagrupador y recuperador del pulso investigador que llevaba la disciplina en la anteguerra»²⁸. Dentro del mismo se encontraban los catedráticos Diego Angulo, Francisco Javier Sánchez Cantón y Juan de Contreras (Marqués de Lozoya), este último con una marcada adscripción política hacia el nuevo régimen, por lo que fue nombrado Director General de Bellas Artes entre 1939 y 1951 y Director del Instituto Diego Velázquez (1940-1952) en la etapa en la que en este permanecieron unidas sus dos principales secciones con antecedentes en el CEH, la de Arte y Arqueología. Angulo y

21 Miguel FISAC, «La iglesia del Espíritu Santo en la calle de Serrano», *Gran Madrid*, 5 (1949), pág. 10.

22 José Manuel SÁNCHEZ RON, *Cinzel, martillo y piedra. Historia de la ciencia en España*, Madrid: Taurus, 1999, pág. 342.

23 J. R. URQUIJO GOTIA, «Ruptura», pág. 266.

24 Miguel CABAÑAS, «La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975», en M. Á. Puig-Samper, ed., *Tiempos*, pág. 333.

25 G. PASAMAR, *Historiografía*, págs. 29-34.

26 M. CABAÑAS, «Historia», pág. 340.

27 conformado por informes y recortes de prensa relativos al Arte y las exposiciones del momento, que eran guardados en carpetas.

28 M. CABAÑAS, «Historia», pág. 339.

Sánchez Cantón contaban con una orientación política previa poco marcada lo que les permitió amoldarse a la nueva situación²⁹. Estos profesionales no fueron los únicos que pasaron por el Instituto Velázquez, al que estuvieron vinculados un buen número de historiadores del arte en aquellos años como: Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, Enrique Lafuente Ferrari, Jose María Azcárate, Pablo Gutiérrez Moreno, Luis Pérez Bueno, Felipa Niño Mas, José Camón Aznar, Enrique Pardo Canalís, Valentín de Sambricio, María del Carmen Gómez Moreno, María Elena Gómez Moreno, Carmen Bernis y Olimpia Mérida, entre otros³⁰.

Durante aquellos años en el panorama nacional se crearon un gran número de revistas de investigación en diferentes organismos estatales, especialmente en el CSIC, en el que cada rama de conocimiento contaba con un órgano de difusión. En el caso del Instituto Velázquez encontramos que en el 1940 aparecen dos revistas debido a la separación de la publicación dedicada a Arte y Arqueología en dos, por lo que se encontraban *Archivo Español de Arqueología* que se independizó en 1940 y que estaba bajo la dirección de Antonio García y Bellido, y *Archivo Español de Arte* con la orientación académica de Diego Angulo Íñiguez como director. En el año 1943 dentro de la sección de Estética apareció la *Revista de Ideas Estéticas* con José Camón Aznar al frente cuya publicación perduró hasta el año 1979. Aparte de estas revistas existían otra serie de publicaciones periódicas en los ámbitos oficiales como las del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, las publicaciones periódicas de las Comisarías de Excavaciones, las revistas de museos y los Anuarios y los Boletines universitarios³¹.

LOS INSTITUTOS DE ESTUDIOS PROVINCIALES Y EL PATRONATO JOSÉ MARÍA QUADRADO

Una de las principales estructuras investigadoras desde finales de los cuarenta hasta bien entrados los sesenta, fueron los diversos centros de investigación provincial que se repartían a lo largo de la geografía nacional. Muchos de ellos vinculados al CSIC, para ello se modificaron algunos artículos de la creación del CSIC con la ley de 27 de diciembre de 1947³² para poder incluir dentro del Consejo dos nuevos patronatos. Uno de ellos fue bautizado con el nombre José María Quadrado y su principal función era coordinar las investigaciones de ámbito local³³. La importancia que para la institución científica más importante del país tenían este tipo de investigaciones aparece claramente reflejada en las palabras del Ministro de Educación en la clausura del IV Pleno del CSIC:

La resistencia de la tradición local, tuvo la dispersa y activa vitalidad de la lucha guerrillera y la soterraña unidad de la historia española; ojos superficiales vieron, Señor, entonces tan sólo la inquieta variedad ibérica, porque quisieron, ignorar el irrestañable espíritu cristiano que ha sido y es columna vertebral de nuestra Patria. Pero hoy que vivimos ardiente y restaurada, la plenitud

29 M. CABAÑAS, «Historia», pág. 334.

30 M. CABAÑAS, «Historia», págs. 336-337.

31 M. A. MARÍN GELABERT, *Historiadores*, pág. 119.

32 Ley 22 de julio de 1942.

33 *Memoria de la secretaria general años 1946-1947*, Madrid: CSIC, 1948, págs.616-617.

del ser español, la gran energía de la vida provincial española, dejada ya su valiente resistencia defensiva, vuelve a florecer en gallardas empresas culturales, que llevan hasta los apartados y nobles rincones de nuestro país, el aliento mejorados y constructivo de una investigación científica rigurosa y cordial³⁴.

Tabla 1. Centros del Patronato Cuadrado 1948-1951

	Provincia	Año de Fundación	Adscripción al Patronato
Junta de Cultura de Vizcaya	Bilbao		1948
Institución Fernán González	Burgos	1844	1948
Real Sociedad Vascongada de Amigos del País	San Sebastián	1765	1948
Real Academia de Córdoba	Córdoba	1810	1948
Centro de Cultura Valenciana	Valencia	1915	1948
Instituto de Estudios Diego de Colmenares	Segovia	1919	1948
Sociedad Castellonense de Cultura	Castellón	1920	1948
Servicios Culturales Extremeños	Badajoz	1925	1948
Museo Canario	Las Palmas	1927	1948
Museo de Pontevedra	Pontevedra	1927	1948
Instituto de Estudios Canarios	Tenerife	1932	1948
Centro de Estudios Montañeses	Santander	1934	1948
Academia Alfonso X el Sabio	Murcia	1940	1948
Institución Príncipe de Viana	Navarra	1940	1948
Instituto de Estudios Ilerdenses	Lleida	1942	1948
Institución Fernando el Católico	Zaragoza	1943	1948
Instituto de Estudios Asturianos	Oviedo	1946	1948
Instituto de Estudios Gerundenses	Gerona	1946	1948
Instituto de Estudios Riojanos	Logroño	1946	1948
Instituto de Estudios Manchegos	Ciudad Real	1947	1949
Instituto de Estudios Turolenses	Teruel	1948	1949
Institución Tello Téllez de Meneses	Palencia	1949	1949
Instituto de Estudios Ibicencos	Ibiza	1949	1949
Instituto de Estudios Malagueños	Málaga	1949	1949
Instituto de Estudios Oscenses	Huesca	1949	1950
Instituto de Estudios Jienenses	Jaén	1951	1952
Instituto de Estudios Madrileños	Madrid	1951	1951

Fuente: elaboración propia.

El nuevo organismo apareció con la intención de fomentar la investigación en capitales de provincia organizando los centros ya existentes. En 1947 participaban en el Patronato un total de 15 instituciones³⁵ fundadas en su mayoría por diputaciones provinciales, aunque algunas habían surgido por iniciativa privada que posteriormente encontró el amparo de la Administración³⁶. Dicho Patronato formaba parte plena de la estructura del Consejo y plenamente integrado en el mismo, su finalidad era coordinar la actividad de los estudios locales a través de centros cuya distribución territorial tenía carácter provincial³⁷. El Patronato recibió el nombre de José María Quadrado siguiendo la política simbólica del CSIC de bautizar con el nombre de figuras insignes de la ciencia española, esta denominación de los patronatos e institutos no respondía solo a un afán de homenaje, sino que sirvió para construir simbólicamente una tradición científica nacional³⁸.

El paraguas ideológico del CSIC y su capacidad coordinadora eran en realidad un mero elemento retórico para unas instituciones que, en realidad, dependían básicamente de las diputaciones³⁹. Aunque durante los primeros años de la década de los cincuenta el patronato fue creciendo con la llegada de nuevas instituciones, con la llegada de los años sesenta se produjo un declive en la actividad del mismo, ya que las instituciones provinciales trabajaban cada vez de manera más autónoma⁴⁰. En el año 1977 llegaba a su fin el patronato pero no los centros que formaban parte de él disgregados por toda España⁴¹. La desaparición de los estudios locales no parecía ser la intención del CSIC con la desaparición del patronato, ya que al año siguiente apareció un nuevo *Reglamento Orgánico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*⁴² en el que se explicitan entre sus funciones las de «Promover la investigación científica en los ámbitos regionales locales, estableciendo, a estos efectos, los oportunos conciertos con las corporaciones y entidades correspondientes»⁴³ creándose al año siguiente el Confederación Española de Centros de Estudios Locales. Los centros no eran nuevos, antes de 1936 existían doce con una gran diversidad dentro de su configuración, que iban desde referencias dieciochescas como Sociedades de Amigos del País en San Sebastián hasta Academias de origen ilustrado como es el caso de Córdoba. Algunas instituciones no cesaron su actividad durante la guerra como fue el

35 Institución Príncipe de Viana (Pamplona), Instituto de Estudios Ilerdenses (Lérida), Instituto Fernando el Católico, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (San Sebastián), Junta de Cultura (Vizcaya) Centro de Estudios Montañeses (Santander), Instituto de Estudios Canarios (La Laguna), Museo Canario (Las Palmas), Servicios Culturales Extremeños (Badajoz), Academia Alfonso X el Sabio (Murcia), Sociedad Castellonense de Cultura; el Centro de Cultura Valenciana, Instituto de Estudios Gerundenses, Instituto de Estudios Asturianos y el Instituto Fernán Gonzalez (Burgos).

36 *Memoria*, págs. 148-149.

37 Ángela MADRID Y MEDINA, «La Confederación Española de Centros de Estudios Locales», *Arbor*, 184:A1 (2008), pág. 3.

38 A. A. HOFRICHTER, «Modernidad», págs. 8-9.

39 FRANCISCO VILLACORTA, «Historia e historiadores en el CSIC, 1940-1975», en M. Á. Puig-Samper, ed., *Tiempos*, pág. 325.

40 M.A. MARÍN GELABERT: *Historiadores*, pág. 103.

41 Wifredo RINCÓN GARCÍA, «La Cecel en el CSIC», *Arbor*, 184:A1 (2008), pág.11.

42 Real Decreto 3450/1977, de 30 de diciembre, publicado en el BOE n° 19, de 23 de enero de 1978.

43 W. RINCÓN GARCÍA, «Cecel», pág. 11.

caso de los Servicios Culturales Extremeños que continuó publicando su revista durante el conflicto. Mientras que otros como el Centro de Estudios Montañeses se refundaron en la inmediata posguerra aludiendo a la conservadora ideología de sus miembros y que a la nueva situación del país habría de serles favorable⁴⁴.

Desde las instituciones del gobierno se promovió un cierto resurgir de la cultura provincial que se expresó en el surgimiento de nuevos organismos. La fundación de estos centros presentaba unas características parecidas. Surgieron por iniciativa de las diputaciones que cubrieron casi la totalidad de sus presupuestos. Tras su fundación se buscaba la colaboración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Atendiendo a la organización de los institutos podemos ver la presencia de un modelo general muy parecido en la mayoritaria de los casos, fueron centros que se organizaron en torno a dos grupos de personajes a quienes podríamos denominar como «políticos» y «culturales»⁴⁵. La Diputación fue responsable del nombramiento de altos cargos que solía ser un presidente, por debajo de él se encontraban otras figuras como secretarios generales y/o directores. Posteriormente estaban distintos tipos de asociados o miembros: natos, numerarios, supernumerario, correspondientes, honorarios, excedentes, etc.⁴⁶. En todos los centros existió una importante jerarquía entre sus miembros que solían ser nombrados por las Administraciones de las que dependían. Según fueron creciendo estos organismos se organizaron en torno a diferentes secciones especializadas⁴⁷. La mayoría de sus miembros procedían de la elite cultural de pequeñas ciudades de provincias, mientras que en algún caso se encontraba la presencia de importantes personalidades que, bien desde la dirección, o bien como colaboradores hicieron que estos organismos se convirtieran en difusores de estudios sobre la cultura de cada zona.

Muchas de estas instituciones muestran en sus documentos de constitución una apasionada declaración de intenciones⁴⁸. Su labor se orientó a descubrir las raíces de la tradición provincial en episodios del pasado como la Edad Media o la Prehistoria, y catalogar y/o inventariar las peculiaridades de cada provincia. La pluralidad de narrativas relativas al pasado provincial dotaba así de un carácter armónico a la narrativa principal de la historiografía nacionalista⁴⁹ que se divulgaban utilizando publicaciones monográficas y periódicas como principales órganos de difusión.

Las actividades de estudio y divulgación cultural, y en particular sobre arte, en los centros fue bastante variada durante los primeros años de vida del Patronato Quadrado como se recogía en las memorias anuales que publicaba la Secretaria General del CSIC. Con la

44 Fernando de VIerna, «Desde su fundación hasta la Concordia con la Diputación Provincial de Santander (1934-1941)», en Leopoldo Rodríguez Alcalde, Carmen González Echegaray *et alii*, *LXXV Aniversario del Centro de Estudios Montañeses. Setenta y cinco años de historia*, Santander: CEM: 2009, p. 49.

45 En ocasiones son los mismos por los procesos de depuración en la administración pública.

46 M. A. MARÍN GELABERT, *Historiadores*, pág. 116.

47 M. A. MARÍN GELABERT: *Historiadores*, págs. 104-106.

48 José María ROMERA GUTIÉRREZ, «50 años de la Institución Príncipe de Viana (1940-1990)», *Príncipe de Viana*, 51 (1990), pág. 7.

49 Xosé M. NÚÑEZ, «La región y lo local en el primer franquismo», en Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez, eds., *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid: Casa Velázquez, 2014, pág. 145.

aparición de los diversos centros de estudios provinciales se abrió una vía para la un amplio número de trabajos de Historia del Arte⁵⁰, disciplina que tuvo un especial protagonismo dentro de las actividades de los distintos centros, que se manifestó en casi todas las modalidades del hecho cultural. Muchas de estas instituciones estuvieron muy limitadas por los medios existentes en las capitales de provincia. Desde la óptica actual la labor de muchos de estos centros pueden resultarnos incompletas o anticuadas, pero en aquellos años se trataban de proyectos culturales muy ambiciosos⁵¹.

Dentro de los profesionales que formaban parte de la estructura de estos organismos destacaba un tipo de perfil mal denominado como «erudito local» que estaba formado principalmente por profesores, archiveros, bibliotecarios o trabajadores de museos de ciudades de provincia que buscaban rentabilizar su trabajo en términos sociopolíticos. Llama la atención la presencia de algunas importantes figuras de la Historia del Arte de la época en algunas actividades y publicaciones de estos institutos como Enrique Lafuente Ferrari, Juan Antonio Gaya Nuño, Manuel Gómez Moreno, José María Azcárate, Marqués de Lozoya, Luis Moya Blanco, etc. La mayoría de los estudios tiene como principal objetivo la catalogación del patrimonio histórico artístico, una actividad que basaba su metodología de trabajo en una visión formalista y positivista⁵². No obstante, y a pesar del marcado carácter catalográfico que ha tenido la investigación de los historiadores del arte españoles sería injusto no reconocer las enormes carencias y limitaciones en que se desarrolló su actividad profesional⁵³.

La actividad editorial fue de las actividades más destacadas dentro de las realizadas por estos organismos. Tal es la importancia en cuanto al número de las publicaciones de estos centros que en enero de 1949 el Jefe de Estado visitó la Exposición de Publicaciones de carácter local de los Institutos que integraban el Patronato «José María Cuadrado», instalada en la Biblioteca General del Consejo⁵⁴. El relato de la Historia de la Arte en nuestro país durante estos años se puede analizar estudiando la aparición en el mercado editorial de un importante número de obras monográficas y revistas que se producen desde estas instituciones. Su principal objetivo, con suertes cualitativas bastante diversas, era el estudio del territorio provincial prestando especial interés a sus aspectos más relevantes y singulares⁵⁵. En este sentido fue bastante frecuente encontrar proyectos de enciclopedias provinciales como se planteó hacer en los Servicios Culturales Extremeños en el año 1948⁵⁶.

Estas publicaciones periódicas (unas especializadas y otras generales) tuvieron una vida regular que permite analizar en sus sumarios los asuntos que más interesaban a los investigadores. Se encuentran gran diversidad de estudios donde ambiciosos proyectos convivían con empresas de poco interés y con referencias a actos sociales, homenajes y premios⁵⁷.

50 M. CABAÑAS «Historia», pág. 343.

51 J. M. ROMERA GUTIÉRREZ, «50 años», pág. 8.

52 G. BORRÁS y A. PACIOS, *Diccionario*, págs. 13-34.

53 G. BORRÁS, «Historia Arte» pág. 215.

54 *Memoria*, pág. 290.

55 M. A. MARÍN GELABERT, *Historiadores*, pág. 92.

56 *Memoria*, pág. 291.

57 J. M. ROMERA, «50 años», pág. 8.

Dentro de las publicaciones periódicas de los centros provinciales apenas encontramos revistas especializadas con la excepción del *Seminario de Arte Aragonés* fundada en 1945 por la Institución Fernando el Católico.

En la mayoría de las publicaciones el recurso al pasado operó como argumento sostenedor de tesis provinciales que buscaban la creación de una imagen de identidad propia. Dentro de estos discursos no es de extrañar que el siglo XVI se convirtiera en uno de los temas estrella de esta historiografía del momento, por cuanto se extrajeron muchos de los discursos y símbolos iconográficos del nuevo régimen. Los temas relacionados con los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II y el Imperio Español en América serían los elegidos por un buen número de los autores que colaboraron en crear una serie de imágenes que el régimen utilizaría en su propaganda oficial. También destacaron los estudios sobre medievalismo, al buscarse en este periodo el origen de muchos discursos identitarios provinciales y nacionales. La paradoja radicaba en que el gran debate historiográfico sobre el origen de España se provocó en el exilio entre Américo Castro y Sánchez Albornoz⁵⁸.

En los años posteriores a la Guerra Civil encontramos en buena parte de las publicaciones periódicas un significativo número de estudios que podríamos encuadrar dentro del denominado «presentismo histórico» donde las consideraciones políticas se disfrazaban de argumentos intelectuales sobre la cultura española. En las publicaciones vemos un ejemplo de lo que ocurría en la Historia del Arte en España. Las diversas concepciones y metodologías irrumpieron tardíamente en España, con un grave desfase cronológico con respecto a otros países, encontrándonos una ciencia que durante bastante tiempo estuvo varada entre el formalismo y un localismo mal entendido⁵⁹.

La gestión de museos y producción de exposiciones fue otra de las facetas a la que se dedicaron los centros provinciales. Las exposiciones donde existió un mayor dinamismo dentro de las programaciones de estas instituciones con la finalidad de dar a conocer y destacar aquellos acontecimientos y personajes del pasado provincial. En líneas generales podemos ver cómo se mostró poco interés por artistas coetáneos, encontrando muy pocos ejemplos destacando el Instituto de Estudios Manchegos que promovió algunas exposiciones de artistas provinciales. En el año 1947 Antonio López Torres expuso una selección de su obra en el Casino de Ciudad Real y al año siguiente se organizó una exposición de Manuel López Villaseñor y López Torres titulada *Pintores manchegos en Madrid*⁶⁰.

Pero sin duda las grandes conmemoraciones celebradas a lo largo de estos años fueron las que motivaron la organización de exposiciones, destacando aquellos acontecimientos relacionados con el reinado de los Reyes Católicos y la España Imperial, masivamente tratados en la historiografía de posguerra.⁶¹ En 1951, la Fiesta de la Hispanidad se vincula con el V centenario del nacimiento de los Reyes Católicos, responsables del descubrimien-

58 Américo CASTRO, *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Losada, 1948; Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1962.

59 Gonzalo BORRÁS, «Cien años de Historia del Arte en España», *Tiempo y Sociedad*, 7 (2012), págs. 18-33.

60 Ángel Mario JARA BARREIRO, «Creación del Instituto de Estudios Manchegos en el diario regional Lanza», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 38 (2013), págs. 27-42.

61 Gustavo ALARES LÓPEZ, «Fernando el Católico en el imaginario del Aragón franquista», en Carmelo Romero y Alberto Sabio, coords., *Universo de micromundos. IV Congreso de Historia Local de Aragón*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Pressas Universitarias de Zaragoza (CSIC), 2009, pág. 283.

to de América, celebrándose una exposición sobre ellos en las salas del Alcázar de Segovia en 1951 organizada por el Instituto Diego de Colmenares⁶². De esta manera, los centenarios se convirtieron en elementos de primer orden en la configuración de una cultura histórica del régimen. En el año 1947 se conmemoró el IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, aniversario que se celebró con notable repercusión en la mayoría de los centros del país que organizaron diversas actividades⁶³. La creación de una comisión provincial en Ciudad Real para la celebración de dicha conmemoración dio lugar posteriormente al nacimiento del Instituto de Estudios Manchegos gracias a una carta abierta escrita en el diario *Lanza* por el que fue posteriormente fue su primer director⁶⁴.

Una de las actividades en la que más fructíferos fueron estos organismos provinciales fue la organización de aniversarios y conmemoraciones, creando una serie de actos conmemorativos que tenían un patrón muy parecido en cuanto a su desarrollo en las distintas provincias, y que generó una serie de lugares de la memoria donde se recordaban determinados episodios y personajes históricos. Los integrantes de cada institución se trasladaban junto a autoridades civiles al lugar elegido donde se realizaba una misa solemne para posteriormente realizar un acto con varios discursos y la colocación de una placa o lápida en un lugar para que se recordara la trascendente significación del lugar para la historia de la zona. La Institución Fernando el Católico instauró una conmemoración anual el día 10 de marzo desde 1946 donde se celebraba el nacimiento del monarca aragonés trasladándose a distintas ubicaciones vinculadas con el rey⁶⁵.

62 Gustavo ALARES LÓPEZ: «La conmemoración del milenario de Castilla en 1943», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 86 (2001), pág. 149.

63 *Memoria*, pág. 279.

64 José M^o. MARTÍNEZ VAL, «Carta abierta», *Lanza*, 14 de octubre de 1946.

65 Gustavo ALARES LÓPEZ, «Fernando», págs. 288-289.

«PERO ALFONSO, ¿CÓMO ESTUDIA USTED ESTAS COSAS?».
50 AÑOS DE HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD Y
MUSEO DEL PRADO¹

PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este año es el cincuenta aniversario de la creación de la especialidad de Historia del arte en la universidad española. Porque el canon de artistas y obras que se estudia hoy, que suele encontrar su transposición material en el museo, está formado por aquellos cuyos méritos fueron determinados por generaciones anteriores de académicos, el objetivo de esta comunicación es volver desde el presente sobre estas experiencias del pasado como reflexión sobre la tensión entre los relatos que se han contado y los que podrían contarse, entre las diversas líneas historiográficas que surgieron y su supervivencia museográfica en el Museo del Prado.

PALABRAS CLAVE

Historia de la Historiografía, Historia del Arte, España, Museo del Prado, Universidad.

ABSTRACT

The canon of the artists and works that we study nowadays, which usually has its material transposition in the museum, is that was once found meritorious by previous generations of scholars and this year is the 50th anniversary of the establishment of the Art History specialty in Spanish university. Thus, the aim of this paper is to return from the present to the past experiences as a reflection about the tenseness between the stories that have been

1 Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. A Luis Vives-Ferrándiz, en algún punto del espacio-tiempo.

told and those which could be told, in other words, between the diverse historiographical trends that have emerged and its museographic survivor in the Prado Museum.

KEYWORDS

History of Historiography, Art History, Spain, Prado Museum, University.

Siempre volvemos al pasado demasiado tarde, al igual que siempre proyectamos el futuro demasiado pronto.

Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s* (2004)

«**E**n este momento salen dos señoras muy incómodas, y han dicho al portero Ignacio si esto es Museo o... pues hay en el tejado un hombre en cueros», escribía Pedro Beroqui, secretario del Patronato del Prado, a Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del museo, en 1933, todavía en tiempos del Gobierno de Azaña durante la República. «Es preciso», continuaba, «que se traslade a D. Elías al asta de bandera y allí podrá tomar los baños». «De lo contrario saldremos en un sainete»². Y es que de Elías Tormo, nuestro primer catedrático de Historia del arte, además de vocal del Patronato desde su fundación en 1912, eran conocidos sus hábitos naturistas³. Pero para alivio de la plantilla del Prado, en gran número de ocasiones dedicaba la jornada a trabajar en la biblioteca, «calladito y sin meterse con nadie»⁴. Aunque siempre será recordado por los centenares de conferencias, explicaciones universitarias y lecciones de carácter público que impartió en el museo, sin perder nunca el entusiasmo, y que le habrían hecho merecedor en opinión del resto de patronos del título de «Profesor del Museo del Prado» [Fig. 1]⁵.

Tormo fue un historiador polifacético, de múltiples aficiones, dedicaciones y actividades profesionales. Perteneció a esa generación pionera o «heroica» que persiguió un saber enciclopédico e interdisciplinar para satisfacer una curiosidad sin límites; la de Manuel Bartolomé Cossío o Manuel Gómez Moreno también. Generación de marcado perfil humanista para la que museo, universidad y centro de investigación –entonces Centro de Estudios Históricos de la JAE, a partir de la posguerra CSIC– formaron un triángulo indivisible.

Pero demos un salto en el tiempo. 2013. Un alumno entra en una clase imaginaria de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, en una de la ya extin-

2 Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón (MP, FSC), 100-22, Carta de Pedro Beroqui a Francisco Javier Sánchez Cantón, 14-X-1933.

3 Véase ARCINIEGA 2016, 89.

4 MP, FSC, 100-22, Carta de Beroqui a Sánchez Cantón, 29-VIII-1933.

5 Archivo del Colegio de Corpus Christi, Valencia (ACCCV), Fondo Elías Tormo, C^a 2.4. Carta del conde de Romanones, presidente del Patronato, a Tormo, 28-V-1940.



Fig. 1. Elías Tormo con sus alumnos universitarios en la sala de Velázquez del Museo del Prado durante los años 30. Biblioteca Alonso Zamora Vicente, Cáceres.

guida Licenciatura de Historia del arte con la implantación del Plan Bolonia.

- ¿Es historia de la geografía?
- No, pero si pasa usted también le suelto el rollo.
- ¿No es la B-06?
- Sí.
- Y entonces, ¿qué clase es?
- Creo que arte del Renacimiento⁶.

Cuántos se habrán sentido reconocidos en este diálogo narrado en *La otra Gioconda*. Sin embargo, encierra algo más que una escena cotidiana en nuestras universidades, que es la progresiva especialización en la que hemos desembocado⁷. Dicho de otra forma, se ha ido produciendo una fragmentación de los estudios humanísticos hasta el punto en que la historia del arte se ha separado de algún modo de la historia general, obligándonos a realizar el camino inverso⁸, esa interdisciplinariedad que está tan de moda, pero que siempre estuvo ahí; desde los pioneros.

Prosigamos. El profesor, inspirado en el recordado catedrático Ángel González, enseña un libro: *Historia del arte en cuadros esquemáticos* (1967), de José María Azcárate. «Esto que tengo en mis manos», explica a sus alumnos, «es la evidencia del abandono de la práctica científica». Y añade: «Mírenlo con detenimiento, porque en esta clase no se trabajará con jaulas como esas». La lección continúa con sus comentarios y preguntas en torno a las diapositivas proyectadas, mientras los alumnos se afanan en tomar apuntes. Llega el momento de entregar las prácticas corregidas y concluye lacónico:

Creo que la gran mayoría de ustedes son realmente aburridos y la gran minoría no espían a los vecinos ni leen el *Hola*. Díganme, ¿a qué se dedican en la vida? Dejen la carrera y dedíquense a bailar⁹.

Muchos habrán sonreído. Claro, era uno de sus chascarrillos más conocidos, del que seguirá dando fe, junto a una larga lista, *patatabrava.com*; para escarnio futuro de otros¹⁰. Pero Ángel González nunca daba puntada sin hilo. El humor enmascaraba una sagaz crítica a la pérdida de esa curiosidad intelectual y el deseo de conocimiento. También a una conclusión agrídulce sobre la situación real de la actual universidad de masas. Un panorama más desolador a causa del creciente alejamiento entre docencia universitaria y realidad laboral, que ha despertado en otros profesionales del ámbito académico el deseo de hacer balance hasta nuestros días.

6 RIAÑO 2013, 151.

7 Véase MARTÍN 2007, 149-152.

8 BORRÁS 1993, 46-49.

9 RIAÑO 2013, 156-158.

10 En http://www.patatabrava.com/profesores/_ngel_gonzalez-p15680.htm (Consulta: 15/06/2016).

Es imposible no comenzar recordando la mordacidad de los agudos textos de Juan Antonio Ramírez sobre la urgencia de enfrentarnos a las fallas (y fallos) o a los enemigos de la Historia del arte. Pero entre las voces más recientes encontramos el de «Historia del arte y universidad. Reflexiones actuales sobre el caso español» por Fernando Checa, catedrático de la Complutense, además de ex director del Prado, en una puesta en común con más autores sobre lo ocurrido en otras parcelas científicas bajo el título *La universidad cercada. Testimonios de un naufragio* (2013). Pero unos años antes, José Martín ya se había preguntado «¿Para qué estudiar Historia del arte en la universidad?» (2007), mientras que Jesusa Vega de la Autónoma de Madrid, hizo memoria en el mismo foro en «Del pasado al futuro de la Historia del arte en la universidad española» (2007), prestando especial atención al papel del Prado en la construcción y la profesionalización de la disciplina, y a la relación entre universidad, museo y CSIC. En la misma línea, Julián Vidal replanteaba la relación entre «El museo, la comunicación y el discurso científico» (2009), y junto a Vega compartiría conclusiones en «El devenir de la Historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias» (2013). Desde luego, una colección de enunciados que lo menos que debería es hacernos reflexionar a los más jóvenes.

A unos meses de cumplirse cincuenta años de la creación de la especialidad de Historia del arte en los estudios universitarios, después de haber celebrado el centenario de la creación de la primera cátedra que tuvo esta denominación en 1913, y en el contexto de un congreso con el tema de la formación artística de los propios historiadores, quizá es el momento de unirnos a estos testimonios preguntándonos también cuándo, por qué, cómo y hacia dónde va la Historia del arte como institución y discurso estructurados desde la lógica del poder.

DECÍAMOS AYER

Pertenezco a la auténtica generación del 98; quiero decir que nací en el año del desastre y algo de catastrófico ha pesado en cierto modo sobre mi generación en la que son recuerdos vivos, si no siempre fechas funestas, las sombrías efemérides que esmaltan o manchan nuestra triste España contemporánea: 1909, 1914, 1921, 1931, 1936. No tuvo suerte mi generación que sería formada en cierto modo con los escritores del 98 [...], sin ambiciones ni gusto por la política. Tuvimos [...] la fortuna de encontrar ya [...] maestros, y yo, en mi discurso rindo el justo y grato homenaje a los míos: Ud. el primero¹¹.

De esta forma comenzaba Enrique Lafuente Ferrari esas gotas de autobiografía, «más íntimas que íntegramente aprovechables», que le envió a Tormo algo antes de su ingreso en la Academia en 1951. Su discurso, junto al libro de Gaya Nuño a mediados de los setenta, son una cita obligada cuando hacemos historia de la historiografía. Eso que resulta, como dice Vega, «tan odioso para el historiador del arte actual y supuestamente tan ajeno a nuestro

11 Archivo Fundación San Juan del Hospital, Valencia (AFSJHV), Fondo Elías Tormo, Carta de Enrique Lafuente Ferrari a Tormo con «un recordatorio de su curriculum vitae», que acompañaba a una copia de su discurso, h. 1951.



Fig. 2. Julián Gállego impartiendo la conferencia «Las épocas de Picasso» en la Fundación Juan March, 27 de octubre de 1977. Fundación Juan March, Madrid.

mundo»¹². No hace falta buscar mucho para localizar aquellos estudios que se han atrevido. Todos ellos comparten maestros, lugares comunes y llegan a idénticas conclusiones de que de aquellos polvos vinieron estos lodos¹³, resumidos en estancamiento, carencia estructural metodológica, mal endémico y cansancio al que condujo el positivismo y el progresivo localismo que se había impulsado, paradójicamente, desde un sistema centralista como fue el de la ciencia durante el franquismo. Tendencia que la posterior creación de las Autonomías en los ochenta prolongaría en el tiempo.

Demasiado tiempo sin buenos libros y sin ideas rectoras. Inmersos en un atraso metodológico y un retraso en la recepción de los clásicos. Pero la consolidación de la democracia asentaría una sólida base, a pesar cierto complejo de inferioridad que siempre nos ha atormentado y esa idea machadiana del

español que desprecia cuanto ignora que ha sido uno de nuestros mayores males culturales, como diría Alfonso Emilio Pérez Sánchez¹⁴. La historia del arte en España, como dijo Lafuente Ferrari, estaba muy necesitada de que la pensásemos entre todos. En relación con esto, hay tres trabajos fundamentales –junto a los ya citados– para ponerse al día: «La Historia del Arte, hoy» (1985) de Borrás, «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne» (2009) de Vega, en colaboración con otros colegas, y la síntesis de Rodríguez Ortega en «Metahistoriografía y siglo XIX» (2013), y la más reciente revisión y reflexión de Vega en «La Historia del Arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva» (2016).

Cuando inicié mi andadura en la universidad, en 2005, lo primero que me llamó la atención al hojear aquel libro granate –después CD-ROM, luego *MetaNet*– que contenía el programa de la carrera fue que entre la oferta de optativas de primer ciclo de la ya extinguida Licenciatura hubiese tres monográficas sobre Velázquez, Goya y Picasso. Más que nada porque las opciones de escapada eran un par de asignaturas de Medieval y Moderna o con suerte matricularse en la solicitadísima Iconografía clásica. Supuse que aquello debía ser por estudiar en España; por suponer algo. Ahora pienso que pocas veces cuestionamos en nuestros ingenuos inicios quién o qué ha determinado esto.

Cuenta Keith Moxey, que un día estaba buscando un libro en la biblioteca y en vez de mirar a las estanterías como mero soporte de información, se dio cuenta de que lo que estaba viendo era la arquitectura de un campo específico del conocimiento, y se preguntó quién decidía que hubiese más libros sobre ciertos temas; es decir, quién establece el canon de artistas y obras que se estudian en la actualidad. Pues bien, ese canon está formado por aquellos cuyos méritos fueron determinados por generaciones anteriores de académicos, respondiendo a situaciones históricas muy diferentes de las actuales. Y los

12 VEGA 2007, 214.

13 Véase REYERO 2009.

14 PÉREZ SÁNCHEZ 1993, 65.

programas de estudio siguen girando en torno a estos artistas¹⁵. Podría decirse que quien construye el conocimiento tiene el poder de su legitimación. En este sentido, el catálogo y el despliegue expositivo se convierten en las narrativas que configuran las estructuras de control y representación¹⁶.

Nuestra historiografía tampoco se escapó de esto, a pesar de que la alarma saltó pronto. «¡Cuán difícil no les es a los españoles todo arte que no sea el suyo!», exclamó Tormo¹⁷, cuando el latente noventayochismo anunciaba quedarse por largo tiempo. Para cuando Lafuente Ferrari advirtió la importancia de estudiar lo nuestro sin excluir lo de fuera, era tarde¹⁸. Porque los años de la inmediata posguerra se caracterizarían por una desmedida exaltación nacional que avanzó hacia la definición de un estilo nacional identificado con la esencia del ser español. En esa búsqueda de un pasado que fuese glorioso, nuestra historiografía pronto se centró en el estudio de El Greco, Velázquez y Goya, y en segundo lugar de Murillo, Ribera y Zurbarán, es decir, fundamentalmente el Siglo de Oro. Las páginas, influidas por el ideario del régimen, se llenaron de tópicos histórico-artísticos celebrando la especificidad de lo «hispanico» y subrayando lo nocivo de las influencias foráneas¹⁹. Un «españolismo retroactivo», como escribiría entonces Julián Gállego [Fig. 2], cuando nunca hubo escuela sino pintura²⁰. Una «cuestión nacional» y «regional y local, también», que entorpeció durante algún tiempo nuestro labor²¹.

ESTÍMULOS DE UNA MEMORIA COMPARTIDA

Con frecuencia se asocia a los sucesos de 1956 un antes y un después en la universidad nacional-católica. Aquí, como en el Instituto Diego Velázquez no hubo novedades. Continuó el feudo de Angulo. Pero ese año ocurrieron otras cosas relevantes en la esfera del arte. En un momento de afianzamiento del Informalismo como lenguaje oficial del régimen, se celebró por ejemplo ese año el I Salón Nacional de Arte No Figurativo en Valencia. Nos movíamos en un contexto en el que la vanguardia se empezó a leer por la crítica desde la tradición artística nacional, especialmente la del barroco, exaltando su españolidad²². Y, sin embargo, ese mismo año se materializó un nuevo plan museográfico en el Prado en el que por primera vez se incluyó, en esa historia triunfante de la pintura española que se desarrollaba en la planta principal, aquel arte foráneo siempre ninguneado y excluido de nuestra memoria: el barroco italiano y el arte francés (sobre todo el XVIII, la época de los Borbones, había sufrido una campaña de desprestigio similar a la de la pintura italiana del

15 MOXEY 2004, 107-108.

16 RODRÍGUEZ 2013, 107.

17 TORMO 1916, 317.

18 LAFUENTE 1951, 146.

19 Véase ÁLVAREZ 2002, 72-76; PORTÚS 2012, 210-222.

20 GÁLLEGO 1963, 6, 161.

21 RAMÍREZ 1998, 20.

22 Véase MARZO 2010, 31-139.

Seicento)²³. Es decir, que las primeras tentativas de superar la visión nacionalista surgieron en el seno de un museo.

La oportunidad llegó con la segunda ampliación y la apertura de 15 nuevas salas que permitieron una reorganización de las colecciones. Detrás del proyecto estuvo quien era el director en la sombra, es decir, Sánchez Cantón, además de ya decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Decidió colgar en las salas 37 y 38 una selección del barroco italiano, justo a continuación de tres salas –34, 35 y 36– dedicadas ahora a la pintura francesa, porque venían a explicar el arte de Poussin y Lorena. Obras maestras de Guercino, Furini o Castiglione, entre otros, siempre expuestas en las llamadas «Salas Altas», merecían ser incorporadas junto a los representantes de las demás «escuelas pictóricas capitales» en la historia general de la pintura «más clara y aleccionadora» que, a partir de entonces, se contaría en esta planta²⁴. En 1952, ya había anunciado que, aunque no iban «las preferencias del gusto hacia ese arte», «su fuerza y perfección técnicas» permitían asegurar «que un giro de la moda habrá de valorarlo»²⁵. Con razón de la inauguración, Franco hizo una visita oficial [Figs. 3 y 4]²⁶.

De manera que, en un momento en que se aplicaba más que nunca la tesis de que «la historia del arte español era la españolización de lo foráneo», el *Seicento* se revalorizó en el museo antes que en la historiografía. Sánchez Cantón privilegió obras que durante medio siglo el gusto o las fobias de algunos directores habían alejado del público²⁷. Esto viene a ser un ejemplo claro de la facilidad con que hemos asumido los discursos contruidos²⁸; aquí, el del supuesto desinterés por el barroco italiano en fechas anteriores a 1965. Lo es también, de cómo el principal peligro de ciertas metodologías, cuando se hace Historia de la Historiografía, es la producción de mitos basándose en una sección del ámbito de estudio, como argumenta Marín Gelabert. Demasiadas veces, porque el análisis de la relevancia de determinados autores o corrientes, de la recepción de ideas y su difusión interna se realiza sobre la base de afirmaciones de autoridad, y pocas sobre la de un cuerpo heurístico que fundamente la conclusión. Porque no es lo mismo el mercado de la memoria –a menudo confundido con viejas rencillas– que el de la ciencia histórica. La reconstrucción histórica de la disciplina no es proyectar hacia el pasado estructuras, ideas o reivindicaciones genealógicas actuales²⁹. A ello hay que sumar una indiferencia por reflexionar sobre los que fueron nuestros maestros. Porque, como escribe Checa, hasta hace muy poco su huella se ha tratado con respeto reverencial y acrítico. Una huella dominada por una «línea positivo-formalista sin excesivos vuelos teóricos centrada en la mera clasificación del

23 Véase MORÁN 2002 y MOLINA 2016.

24 Archivo del Museo del Prado (AMP), C^o 1380, Lib. 4, Actas 455, 458, fols. 62v-64r, 69r-69v; C^o 112, exp. 14, Fichas con la distribución de los cuadros en el Museo del Prado, h. 1960. SÁNCHEZ CANTÓN 1956a, 12; SÁNCHEZ CANTÓN 1956b, 341-342; ABC, 10-VI-1956, 58.

25 SÁNCHEZ CANTÓN 1952, 159.

26 No-Do, 18-VI-1956, N^o 702 B. En <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-702/1486052/> (Consulta: 10/06/2016).

27 LAFUENTE 1970b, 213.

28 VEGA 2007, 211.

29 MARÍN 2005, 30-32.



Figs. 3 y 4. Visita de Franco a la inauguración de las 15 nuevas salas del Museo del Prado, junto al subdirector Francisco Javier Sánchez Cantón, accediendo a la sala de Goya desde la Galería Central y junto al director del museo, Fernando Álvarez de Sotomayor, y el presidente del Patronato, Rafael Sánchez Mazas. No-Do, 18 de junio de 1956. Filmoteca Española.

objeto artístico que se ordenaba preferentemente por escuelas regionales y se agrupaban cronológicamente en “tercios de siglo”³⁰.

Más allá de la política cultural y una historiografía en la que sobrevivían prejuicios hacia el barroco italiano, Sánchez Cantón albergaba deseos de estar a la altura de una crítica internacional que apostaba por devolver esta pintura, «menos apreciada de lo que fuera justo», a su lugar en la Historia del arte. Fuera de Italia, en ninguna parte se podían encontrar mejores ejemplares que los del Prado para medir su maestría³¹. No cabe duda de que el aspecto más peculiar de la personalidad de este historiador, como recordaría su amigo José Filgueira, fue su oficio, «el de ordenador e instalador de Museos»³². Pero entre la vegetación del páramo también podemos incluir a Gaya Nuño. Admirador de la vanguardia, y a pesar de haber emplazado orgulloso a un Tàpies en la estela de nuestro Siglo de Oro, defendió que era hora de hacer justicia con el *Seicento* italiano, tan perjudicado precisamente por el triunfante barroco español³³.

«Recuerdo la sonrisa un poco despectiva de Sánchez Cantón, cuando llegué al Prado a estudiar pintura italiana barroca. Me decía, «pero Alfonso, ¿cómo se dedica usted estas cosas?»», contaría de aquellos años Pérez Sánchez³⁴. Despectiva no creemos. Acaso con cierta sorpresa, porque por fin alguien se decidiese a estudiar esta colección. Pero la idea de que Pérez Sánchez hiciese una tesis sobre este arte no había sido idea suya:

Acudí a Angulo en busca de consejo y sugerencias. El tema que me propuso fue aceptado y emprendido con cierta reserva, pues es evidente que, en principio, se me presentaba como un capítulo al que había dedicado poca atención y que no parecía, desde el medio cerradamente

30 CHECA 2013, 117-118.

31 SÁNCHEZ CANTÓN 1958, 82-84. *Cfr.* PANTORBA 1959, 170-171, 224-225.

32 TORMO *et al.* 1964, 25.

33 GAYA 1961, 57-64.

34 PÉREZ 1993, 65.

nacionalista en que nos movíamos, excesivamente atractivo y, por otra parte, no correspondía a mis vagas apetencias³⁵.

Por su tema de investigación, pronto se incorporó a la plantilla del Prado como catalogador³⁶, donde además impartió conferencias, en su mayoría sobre pintura española, salvo en dos ocasiones que habló de Caravaggio y el barroco italiano. Pensemos que en tres décadas, desde las conferencias de Hermann Voss durante su visita en 1923, la única vez que se trató el tema fue en el ciclo «Cinco momentos de la pintura europea» en 1936, donde Lafuente incluyó a Guercino³⁷.

En 1965, se publicó la tesis de Pérez Sánchez sobre la *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Él hubiese querido incluir un estudio sobre la importancia real de lo italiano como componente del barroco español, pero se quedó en un «catálogo provisional» que habría de ser revisado³⁸. En su momento fue una gran aportación, porque parecía, tal y como avanzaba la historiografía internacional, que esta labor terminaría haciéndola algún extranjero. Y es por esto que para Angulo, como recordaría el propio Pérez Sánchez, fue «una obsesión la formación de especialistas en cualquiera de los aspectos de la historia del arte», y los que el Prado llegaría a tener «en todos los campos (pintura italiana, flamenca, francesa, dibujos, etc.) sería gracias «a su interés e insistencia»³⁹. Esto permitió poner en su lugar a algunos artistas españoles «hipervalorados» y contar en España con expertos que hablasen «de tú a tú» a los expertos de fuera⁴⁰. Todo esto estaba muy bien, pero no dejaba de parecer una prolongación de aquella «datofagia» que horrorizó a Ortega o al «fichero catalográfico» que había alarmado a Lafuente Ferrari⁴¹. Pero esto no es del todo así. Para valorar con justicia el trabajo de Pérez Sánchez, hay que hacerlo teniendo en cuenta el contexto historiográfico español de los años 60. Porque una cosa es lo que es y otra muy distinta lo que ha representado⁴².

En paralelo a su carrera en el Prado, Pérez Sánchez comenzó a desarrollar su trayectoria docente en la Universidad Central, después Complutense. Primero como Profesor Adjunto de la cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, y al año siguiente impartiendo *Historia general del Arte* del primer curso de Filosofía y Letras⁴³. A partir de 1967, coincidiendo con la creación de la especialidad⁴⁴, Pérez Sánchez obtuvo la plaza de Profesor Agregado y se encargó del curso monográfico cuatrimestral *Pintura italiana del siglo XVII*, en 1º de especialidad, donde explicó a Caravaggio y el naturalismo⁴⁵. En los

35 PÉREZ SÁNCHEZ 1982, 9.

36 AMP, C^a 1381, Lib. 1, Actas 486, 500, fols. 33r-33v y 69 v-70r; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, 9-12,16.

37 AMP, C^a 431, Conferencias, 1936, 1961-2.

38 TRIADÓ 1982, 25; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, 10.

39 AMP, C^a 1601, Acta 14-X-1986.

40 PÉREZ SÁNCHEZ 1993, 65.

41 LAFUENTE FERRARI 1970a, 149-154, y 1972, 10.

42 TRIADÓ 1982, 25.

43 *Guía de la Universidad de Madrid. Curso 1966-1967*, 109, y *Guía Curso 1967-1968*, 122, 133.

44 Véase AZCÁRATE 1995, 641-642.

45 *Guía Curso 1968-1969*, 126, 140, 179; CALVO SERRALLER 2007, 162; PÉREZ SÁNCHEZ 1982, 10.

siguientes años, empezó a impartir *Arte Barroco* en 2º de especialidad y, entre la oferta de monográficos, el *Clasicismo* y el *Barroco decorativo*⁴⁶. Este sistema permitía al alumno la posibilidad de formarse en una materia en la que su profesor era especialista. Un enfoque interesante si tenemos en cuenta que Pérez Sánchez se había doctorado un par de años antes. Porque hoy en la elección de las asignaturas durante la planificación docente anual –«cuestión controvertida en prácticamente todas las universidades españolas», según un informe reciente– tiene prioridad el profesor de mayor de categoría, dedicación y antigüedad en el cuerpo⁴⁷. Lo que no siempre permite esta adecuación de la materia a la especialidad del profesor. A finales de los noventa, Ramírez haría precisamente su particular denuncia de esta rigidez de un sistema universitario en el que sólo se discute el escalafón y se alimentan «ruines maquinaciones de carácter promocional», cuando lo importante es que los departamentos se constituyan en «laboratorios intelectuales de vanguardia, donde se acoja la novedad y se acepte la independencia intelectual»⁴⁸.

Volviendo a los monográficos, cambiaban cada año y fueron incluyendo más materias de arte foráneo, probablemente en función de la trayectoria investigadora de los nuevos profesores. Un modelo dinámico y, sobre todo, práctico. «Todavía recuerdo cómo se asustaban los adormecidos celadores que custodiaban las salas, en la tercera planta del Museo, donde estaban ubicados los cuadros de los grandes pintores del barroco italiano, cuando un tropel de jóvenes universitarios de la especialidad de Arte de la Complutense acudíamos allí precisamente a instancias de Pérez Sánchez», escribía recientemente Francisco Calvo Serraller⁴⁹, que perteneció a la primera promoción de la nueva especialidad. Nada mejor que este ejemplo de cuando aún pervivía el deseo de prolongar el espacio del aula al museo, herencia de la actividad pionera de la Institución Libre de Enseñanza. Por tanto, la investigación de Pérez Sánchez no obedeció únicamente a formar un especialista español en un tema ajeno para ampliar la oferta universitaria o catalogar una colección olvidada en el Prado. Era parte de un interesante plan de actuación ideado por Angulo.

«Nadie más amigo que yo de conmemoraciones centenales», escribió Tormo en la de Goya. Al cruzarse estas fechas, siempre que podía las recordaba en sus clases universitarias y en el museo, pero huyendo de «fiestas aparatosas y con vuelo de campanas». Porque la teatralidad, en su opinión, tergiversaba «lo puro y exacto de los recuerdos»; más todavía en España, porque éramos «igualmente dados a olvidos»⁵⁰. Pero en los años 60, se acercaba una fecha señaladísima que nadie podía olvidar: el 150 aniversario de la fundación del Museo del Prado, y estaba justificado celebrarlo por todo lo alto. Así que se pensó en una exposición. En mayo de 1963, a un mes de que Pérez Sánchez defendiese su tesis, Diego Angulo, entonces vicepresidente del Patronato [Fig. 5], manifestó al resto de vocales su deseo de que dicha exposición fuese sobre la «Pintura Italiana del siglo XVII en las colec-

46 *Guía Curso 1968-1969*, 169-170; *Guía Curso 1969-70*, 188-189.

47 Informe/Recomendación sobre el procedimiento de elección de grupo de docencia en los departamentos. del Universitario de la UCM al Vicerrector de Ordenación Académica, Madrid, 13-IV-2012. En www.ucm.es (Consulta: 15/06/2016).

48 RAMÍREZ 1998, 28.

49 CALVO SERRALLER 2007, 65.

50 *La Época*, 14-IV-1928.



Fig. 5. Diego Angulo en el Museo del Prado, 1968. Foto Alfonso E. Pérez Sánchez.

ciones españolas, a base de los cuadros del Prado, en depósito y almacén, otros de iglesias y alguno de colecciones particulares». No eligió ningún periodo del arte español ni de sus grandes nombres, porque era una gran oportunidad para despertar el interés por otra pintura que estaba «centrando la atención del público y la crítica de todo el mundo»⁵¹. Antepuso el anhelo de proyectar una imagen europea y moderna del Prado y de la historiografía española.

Siete años después, en la primavera de 1970, se abrió la exposición en el Casón del Buen Retiro. Era el turno de que, por fin, el protagonismo en el museo fuese para unos pintores extranjeros «desconocidos y confundidos aquí a la sombra del prestigio de unos cuantos nombres». Prestigio nominal, pues era poco lo que de veras se sabía incluso de los maestros principales de esta escuela⁵². La muestra recibió el aplauso unánime de la crítica internacional, mientras que entre nosotros asomó algún recelo nacionalista hacia un arte que algunos seguían tachando de «elevada mediocridad», «decadente» y representado por unos «segundones retardados»⁵³.

No cabe duda de que Angulo alcanzó su ambiciosa meta de formar a especialistas en el arte extranjero y su decisión afectó positivamente tanto a la docencia universitaria como a la investigación y difusión de las colecciones del Prado. Sin embargo, con la creación de la especialidad, pronto surgió otra generación que en parte se desmarcó de la órbita de Angulo, representando una alternativa al discurso y la metodología dominantes. Apocalípticos, pero finalmente integrados. «¡Bah! La historia del arte era una payasada entonces», recordaría uno de ellos, Ángel González, sobre aquellos años:

Los historiadores del arte andaban por allí con su metro para medir las dimensiones del cuadro, llenos de polvo por los archivos donde andaban rebuscando documentos, fechas de nacimiento y muerte, testamentos... No digo que no se hubiera podido hacer otra historia del arte y, de hecho, se estaba haciendo fuera de España. [...] Lo que había era una serie de tarugos que sufríamos los que estudiábamos Historia del Arte, [...] como Paco Calvo, Juan Antonio Ramírez, o yo mismo.

Aun así, se consideró diferente a sus compañeros, porque venía de los estudios antiguos, «cosa que uno echa a faltar en los críticos más jóvenes, su deplorable ignorancia de lo que ha sido el arte»⁵⁴. En sus clases, supo transmitir que «las convenciones historiográficas no son más que modos de hablar». Puede que sea relevante recordar que a día de hoy es el único de nuestros profesores que tiene un banco-homenaje en el Prado. Se colocó allí no por ser el Prado, sino por estar enfrente *La bacanal de los andrios* de Tiziano⁵⁵.

51 AMP, C^a 1381, Lib. 1, Actas 498, 499, fols. 61r-61v, 64v-65r.

52 PÉREZ SÁNCHEZ 1962, 51.

53 VITZTHUM 1970. *Cfr.* AREÁN 1970.

54 DÍAZ 2014, 233-236.

55 FERÁNDEZ DEL CAMPO 2016.

Por su parte, Ramírez [Fig. 6] eligió «suicidarse» profesionalmente –bromeaba– haciendo una tesis sobre la historieta en España dirigida por Antonio Bonet Correa, defendida en una fecha significativa, 1975. Su testimonio, salpicado en algún momento de parodia anunciada en el título «esbozo de una autobiografía intelectual», evocaba aquel que Pérez Sánchez publicó en la revista *Anthropos*. Desafiando los paradigmas heredados, Ramírez apostaba por renovar la metodología y los ámbitos de estudio, así como «desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo, omnipresente en aquellos cómics», y con ello «abofetear» historia del arte oficial, «consagrada al estudio de las venerables obras custodiadas en los museos».

Cuando el profesor Diego Angulo [...] intentó disuadirme de mi intención de estudiar los tebeos y me propuso, como (un buen) ejemplo, dedicar mis energías intelectuales a «un escultor bueno, castellano, del siglo XVI», yo me reafirmé en mi propia decisión. Aquel consejo benevolente [...] emanaba, para mí, de la caverna apolillada de la dictadura. Nunca sabré si me equivoqué al elegir una ruptura tan radical con las orientaciones de mis antiguos profesores, pero sí está claro que el tema de la tesis determinó decisivamente mi futuro intelectual⁵⁶.

Bonet también dirigió la tesis a Calvo Serraller, al que igualmente el estudio del arte antiguo acabaría otorgándole un perfil singular dentro del panorama historiográfico nacional. El presente pronto sólo podría entenderse para él previo conocimiento del pasado. A ello contribuyó su familiaridad con el Prado, su interés por el arte contemporáneo que dialogaba con la tradición contenida en las paredes del museo y el estímulo de unos maestros como Lafuente Ferrari, Gaya Nuño y Julián Gállego, quienes se movieron indistintamente desde el arte más antiguo hasta el actual, de la historia a la crítica de arte⁵⁷.

UN MAPA POTENCIAL DE DESEOS

El museo legitima; o no. Puede ser la institucionalización del discurso historiográfico hegemónico o, por el contrario, replantear el canon establecido. Abrir nuevos caminos. Proponer un contramodelo. En nuestros días, la institución museística tiene la misma capacidad que la historiografía para replantear ese canon. Al menos, las tentativas actuales de superar el prejuicio eurocentrista o de ruptura con el discurso oficial de la modernidad han tenido mayor visibilidad cuando se han realizado en el espacio museográfico.

Todos somos conscientes de que *Academia*, *ResearchGate* o el repositorio científico vinculado a una universidad, a pesar de haber liberado a la erudición de los muros de las biblio-



Fig. 6. Juan Antonio Ramírez impartiendo la conferencia «Los fallos de la Historia del Arte» en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Un siglo de Historia del Arte en España*, 12 de mayo de 1998. Fundación Juan March, Madrid.

56 RAMÍREZ 2008, 510.

57 Véase PORTÚS y PANCORBO 2015, 13-18.

tecas, abriéndole un universo sin límites en la red, no pueden hacer frente a la capacidad mediática y de atracción de una pinacoteca de primer orden como el Prado. 2016 ha sido el año del *Seicento* italiano, y no porque se haya reivindicado desde el mundo académico, sino porque fue el protagonista de la cátedra de la Escuela del Prado, porque la pinacoteca organizó, junto al CSIC, el taller *Geografías de la Pintura Barroca* para jóvenes investigadores o porque Patrimonio Nacional y el Museo Thyssen-Bornemisza le dedicaron entonces exposiciones. ¿No fue acaso una exposición –y después una larga lista de ellas– la que desató la definitiva revalorización del barroco italiano en el siglo xx? Parece ineludible el hecho de que vivimos en un tiempo, el del capitalismo de ficción, cada vez más dominado por el consumo de imágenes que de palabras. Porque, a la hora de la verdad, ¿cuál es el número de personas que leen el catálogo de una exposición frente a los que únicamente la han visto? Puede que sea verdad, que viviendo en una época caracterizada por la democratización del acceso a obras fundamentales del conocimiento, se produce más que nunca esa división entre las que lee un público erudito, o que nadie lee, frente al consumo vertiginoso de *bestsellers*⁵⁸. Lo visual es el futuro. Y, a pesar de que, siempre habrá profesores que sueñan con dirigir museos o museólogos que quieren ser enseñantes⁵⁹, hoy sentimos que se ha producido una brecha entre mundo académico y museo. La cultura no es un campo difícil de batalla, como escribió Román de la Calle tras su censura al frente del MuVIM, y por encima está el poder, que «puede ser irracional y creerse tan omnipresente como ignorante, según grados y circunstancias de irresponsabilidad efectiva»⁶⁰.

Con estas reflexiones regresamos al Prado y a los proyectos museográficos de uno de sus espacios, el Salón de Reinos. A través de ellos descubrimos que el anhelo de nuestra historiografía por encontrar un discurso hegemónico para extrapolarlo al museo persiste hoy. También, que difícilmente habrá consenso. Porque, superado el hándicap de lo local, la irrupción del pensamiento posmoderno, con su consecuente apertura de los relatos, en una historiografía liberada de la herencia franquista, supuso que se perfilasen posturas divergentes, arrastrando esta iniciativa hacia la utopía.

Siempre ha estado presente la idea de que este edificio del antiguo palacio del Buen Retiro formase parte del Prado. Pero hasta 1994 no hubo una movilización gubernamental, momento en que Felipe González se comprometió a resolver la reubicación del Museo del Ejército para garantizar su integración, aprobada en un pacto parlamentario⁶¹. El Prado era por fin un asunto de Estado y pronto se convertiría en uno de los gritos de guerra del Partido Popular, que centró sus esfuerzos en acondicionarlo para su entrada al siglo XXI. Por su parte, el Salón de Reinos era el perfecto estandarte para un Gobierno que convertiría el Barroco en marca de España y la hispanidad en estilo de Estado⁶². El nuevo director, Fernando Checa [Fig. 7], ideó el proyecto museográfico para este último edificio con la premisa de la fidelidad a su época original. El Prado se podía permitir este lujo al

58 LIPOVETSKY y CHARLES 2006, 133.

59 RAMÍREZ 1998, 16.

60 CALLE 2015, 12, 85.

61 *El País* y *ABC*, 29-XI-1994; GARCÍA-MONTÓN 2016, 239. Véase HOLO 2002, 43-48; MARZO y BADIA 2006, 2-23.

62 Véase MARZO y LOZANO 2005, 67-76 y GARCÍA-MONTÓN 2016, 240-242.

alcance de pocos museos. En el resto de salas colgarían series de la antigua decoración del Buen Retiro con el fin de recoger el imaginario cortesano barroco y el mecenazgo de Felipe IV⁶³. Sin embargo, la dimisión de Checa truncó esta propuesta⁶⁴, aunque en enero de 2010, durante el gobierno de Zapatero, saltó a la prensa una nueva noticia al respecto: el ahora director, Miguel Zugaza, quería que el *Guernica* regresase a la pinacoteca. Detrás había un proyecto, que había sido el sueño de Picasso, el anhelo del antiguo ministro de Cultura socialista, Jorge Semprún, y que también defendería Calvo Serraller⁶⁵: reunir *Las Lanzas* de Velázquez, *Los fusilamientos* de Goya y el cuadro de Picasso en el Salón de Reinos⁶⁶.

Estos dos proyectos museográficos son el mejor ejemplo de la división que ha sufrido la historiografía en España. Checa representa la apuesta por una historia cultural dentro de la linealidad teleológica de la modernidad, pero que subrayaba la importancia de enmarcar la historia del arte español en una coyuntura internacional y, superando el estigma de las escuelas nacionales⁶⁷, avanzaba hacia una visión supranacional del barroco. Mientras que Zugaza y Calvo Serraller representan la

tendencia que, en la estela del pensamiento posmoderno, defiende una lectura transversal, desafiando la periodización canónica. Si bien es cierto que, colocar a tres maestros españoles en un símbolo de la historia de España como el Salón de Reinos, parecía enfatizar la tradicional lectura nacionalista de origen romántico de nuestra historiografía. Había una decidida intencionalidad de subrayar la especificidad de lo español defendiendo una continuidad que partía del Siglo de Oro, pasaba por Goya, Picasso, Dalí, Miró, el informalismo e incluso la pintura neofigurativa de los años 80⁶⁸. Efectivamente, esa idea de la «constante barroca» que constituyó una línea historiográfica que, iniciada en el 98 y consolidada gracias a los escritos de Eugenio D'Ors, alcanzó su punto álgido durante el franquismo, sobreviviendo hasta nuestros días, aunque no con la misma implicación ideológica⁶⁹.



Fig. 7. Fernando Checa, director del Museo del Prado, José María Aznar, presidente del Gobierno, Mariano Rajoy, ministro de Educación y Cultura, y Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cultura (de derecha a izq.), visitando la nueva instalación de las pinturas de Velázquez y de las salas del barroco español, 23 de julio de 1999. Foto: EFE/HUESCA.

63 CHECA 1999, 159-161; CHECA 2000, 13-27.

64 *El Mundo*, 4-XII-2001.

65 Véase SEMPRÚN 1993, 167-202; RODRÍGUEZ ZAPATERO 2005, 13-14; CALVO SERRALLER 2011, 21-23.

66 *La Vanguardia*, 28-I-2011; *ABC*, Sevilla, 28-I-2010, 70-71.

67 Véase PORTÚS 2011, 83-85, 97-98.

68 Véase MARZO y LOZANO 2005, 92-95, 104-106. *Cfr.* CALVO SERRALLER 2013, 15-35, y *Revista de Letras*, 6-XI-2013.

69 MARZO y LOZANO 2005, 105-106, 120.



Fig. 8. «La rendición de Garoña», acción de Greenpeace España en los alrededores del Museo del Prado, 11 de mayo de 2016. Greenpeace España.

Si la relación de continuidad, tradición y diálogo del pasado con el presente ha sido una parte consustancial de la postura de Calvo Serraller como historiador⁷⁰, Zugaza había sido pionero en España en esta práctica de enfrentar arte de distintas épocas cuando estaba al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁷¹. En el Prado siguió reivindicándolo a través de exposiciones. Muy interesante a este respecto fueron sus declaraciones coincidiendo con la de *El Palacio del Rey Planeta* en 2005. Si bien expresó que esta exposición afianzaba y hacía prometedor el proyecto de la instalación del Salón de Reinos en su lugar original, comparó esta empresa pictórica del siglo XVII con el proyecto de Richard Serra en el Guggenheim de Bilbao: «En ambos casos se

llena el espacio con la memoria del tiempo»⁷². Así es, su proyecto era una reflexión sobre la memoria, el anacronismo de las imágenes y la heterocronicidad del tiempo histórico que afectan a la práctica del historiador⁷³. Un montaje «de tiempos heterogéneos»⁷⁴, que buscaba preconizar la agonía de la historicidad de las imágenes.

FRENTE AL TIEMPO PRESENTE

Llegados a este punto, no cabe duda de que la Historia del arte es una disciplina anacrónica, como diría Didi-Huberman, porque, aunque intenta versar sobre el pasado, no puede escapar a su implicación con el presente. Las imágenes toman posición sobre el mismo y el historiador nada puede hacer por evitarlo. Es por esto que, mucho antes de que el documento con la propuesta de Zugaza viese la luz⁷⁵, el proyecto ya se había leído como un museo de la paz o la reconciliación nacional⁷⁶, porque parecía estar en sintonía con la política del gobierno que pudo haberlo financiado, el de Zapatero. Sin embargo, el tiempo cambia las relaciones entre imagen e historia. Por lo que, este proyecto habría perdido esta politización de las imágenes demasiado ajustada a unos años en los que el presente ya no se hubiese reconocido. Un proyecto distinto al de Checa, como también lo fueron los intereses de los momentos de la historia de España en que surgieron: si para Aznar el Prado

70 Véase CALVO SERRALLER 2015, 13-18.

71 LORENTE 2011, 126-128.

72 ABC, 2-VII-2005.

73 Véase MOXEY 2015, 23-126, 251-254.

74 Véase DIDI-HUBERMAN 2015, 39-51

75 ABC, 24-XII-2016. Cfr. con la opinión de Checa en *El Mundo*, 29-XII-2016.

76 ABC, Sevilla, 28-I-2010 y 30-I-2010.

había sido futuro, para Zapatero fue memoria. Ambos quedaron en utopía. Sin embargo, son hitos en la evolución de una museografía española y testimonio del devenir del discurso histórico-artístico entre nosotros, pero un intento fallido de extrapolarlo al museo⁷⁷.

Sea lo que sea, aquello que le depara el futuro, nadie puede negar que el Salón de Reinos y el Prado seguirán siendo actualidad, porque son parte de nuestra memoria colectiva e identidad nacional y cultural; razón por la que en mayo de 2016, Greenpeace utilizó la imagen de *Las lanzas* para remover conciencias. Rebautizada como «La rendición de Garoña» se paseó por los alrededores del museo para denunciar la claudicación del Gobierno español a los intereses económicos del sector eléctrico. Una vez más, para narrar otro capítulo de la Historia de España; aunque menos glorioso [Fig. 8]⁷⁸.

Parece que Walter Benjamin no se equivocaba, el historiador no dejará de ser un niño que juega con jirones del tiempo⁷⁹. Y de imágenes. Jirones de una historia demasiado reciente para que nada sea aún verdad. Los tiempos cambian; la relación entre espectador e imagen, entre canon y gusto, o entre museo y academia, también. Por eso nada mejor para cerrar esta reflexión que la imagen robada hace unos meses a Pierce Brosnan delante del *Guernica*. Esa que llenó titulares en la prensa e incendió las redes sociales⁸⁰, resucitando ya viejos debates entre museo y mundo académico, y otros no tanto, entre museo y visitante, consecuencia de la inflación de imágenes sin precedentes que padecemos. Imágenes que aguardan transformarse en realidad y que nos desafían a su gestión política⁸¹.

Hechos como éste son síntomas de una historia que todavía se está escribiendo y en la que el único peligro, como afirmaba John Elliott en una entrevista, es pensar que tu visión es la única correcta⁸². Es por esto hemos decidido rotular provisionalmente esa instantánea del Museo Reina Sofía con las famosas palabras de Picasso y las no menos de Lafuente Ferrari: que el público vea lo que quiera ver, pero «lo más honesto que en el mundo de la ciencia histórica puede hacerse es llegar a una convicción sobre la misión más urgente en el momento en que se está»⁸³.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid, 2002.

77 GARCÍA-MONTÓN 2016, 246-247.

78 Greenpeace España, YouTube, 11-V-2016.
En <https://www.youtube.com/watch?v=Iqvd6kmdnIo&feature=share> (Consulta: 12/05/2016).

79 DIDI-HUBERMAN 2015, 164.

80 *Twitter y Facebook* Museo Reina Sofía, 2-III-2016.

81 Véase FONTCUBERTA 2016, 9-18.

82 VEGA 2016, p. 42.

83 AFSJHV, Carta de Lafuente a Tormo, hacia 1951.

- ARCINIEGA, Luis, «El acceso a la cátedra, actividad docente y gobernanza», en Luis Arciniega, ed., *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia: Alfons el Magnànim, 2016, págs. 79-91.
- AREÁN, Carlos A., «Información cultural de España. Pintura italiana del siglo XVII en el Casón», *Arbor*, 295-296 (1970), págs. 391-393.
- AZCÁRATE, José María, «La creación de la sección de Historia del Arte», en *La Universidad Complutense y las artes*, Madrid: Universidad Complutense, 1995, págs. 641-644.
- BORRÁS, Gonzalo, «La Historia del Arte, hoy», *Artigrama*, 2 (1985), págs. 213-237.
- , «La Historia del Arte en la encrucijada», *Artigrama*, 10 (1993), págs. 45-53.
- CALLE, Román de la, *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial*, Valencia: Universitat de València, 2015.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, «37 años visitando exposiciones de Alfonso E. Pérez Sánchez», en *In sapientas libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid y Sevilla: Museo Nacional del Prado y Fundación Focus-Abengoa, 2007, págs. 62-67.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Homenaje a Jorge Semprún*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2011, págs. 15-24.
- , *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2013.
- , *Introducciones al Museo del Prado*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2015.
- CHECA, Fernando, «El futuro de las colecciones del Museo del Prado», en AA.VV., *Lecciones sobre el Museo del Prado*, Madrid: Fundación Juan March, 1999, págs. 145-161.
- , «Historia del Arte y universidad. Reflexiones actuales sobre el caso español», en *La universidad cercada. Testimonios de un naufragio*, Barcelona: Anagrama, 2013, págs. 107-128.
- *et al.*, *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid: MNP, 2000.
- DÍAZ, José, «Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», *Desacuerdos*, 8 (2014), págs. 202-249.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- GÁLLEGO, Julián, *La pintura española*, Barcelona: Garriga, 1963.
- GARCÍA-MONTÓN, Patricia, «Qué fue del Salón de Reinos. Medio siglo de utopía», *Locus Amoenus*, 14 (2016), págs. 233-255.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pittura italiana al Prado*, Firenze: Sansoni, 1961.
- HOLO, Selma Reuben, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal, 2002.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, «Ángel González, In memoriam», InfoLibre.es, 21 de diciembre de 2016. En http://www.infolibre.es/noticias/cultura/2016/12/21/un_banco_museo_del_prado_58958_1026.html (Consulta: 23/12/2016).
- FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Ortega y las artes visuales*, Madrid: Revista de Occidente, 1970 [a].
- , *El Prado. Escuelas italiana y francesa*, Madrid: Aguilar, 1970 [b].
- , «Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del arte)», en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 1972, págs. 9-40.
- LIPOVESTKY, Gilles, y CHARLES, Sébastien, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- LORENTE, Jesús Pedro, «El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos», *Museo y territorio*, 4 (2011), págs. 124-132.
- MOLINA, Álvaro, «Problemáticas del dieciocho en la Historia del arte español. De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar», en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Polifemo, 2016, págs. 329-401.
- MORÁN TURINA, Miguel, «La difícil aceptación de un pasado que no fue malo», en *El arte en la corte de Felipe V* (cat. exp.), Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002, págs. 23-40.
- MARÍN GELABERT, Miquel, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975. La historia local al servicio de la patria*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005.
- MARTÍN, José, «¿Para qué estudiar Historia del arte en la universidad? Por unas humanidades visuales», *Ars Longa*, 16 (2007), págs. 143-174.
- MARZO, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia: CENDEAC, 2010.
- , y LOZANO, Amparo, «Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)», *Desacuerdos*, 2 (2005), págs. 58-121.
- MOXEY, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*, Barcelona: Serbal, 2004.
- , *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona y Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.
- PANTORBA, Bernardino de, *Guía del Museo del Prado. Estudio Histórico y Crítico*, Madrid: Compañía Bibliografía Española, 1959.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «Algunos pintores italianos del siglo xvii en el Museo del Prado», *Archivo Español de Arte*, XXXV, 137 (1962), págs. 51-59.
- , «Autobiografía intelectual de Alfonso E. Pérez Sánchez», *Anthropos*, 19 (1982), págs. 5-18.
- , «Tres décadas en el Prado. Entrevista», *Reales Sitios*, 116 (1993), págs. 67-68.
- PORTÚS, Javier, «El Siglo de Oro en el Prado del siglo xx», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg, eds., *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, 2011, págs. 83-101.
- , *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012.
- , y PANCORBO, Alberto, «Francisco Calvo Serraller y el Museo del Prado», en Francisco Calvo Serraller, *Introducciones al Museo del Prado*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2015, págs. 13-27.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Historia y crítica del arte: fallas (y fallos)*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 1998.
- , «Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)», *Boletín de Arte*, 29 (2008), págs. 509-537.

- REYERO, Carlos, «Polvos de estos lodos. La Historia del Arte en el Bachillerato Franquista», en Juan Miguel González y María Jesús Mejías, coords., *Estudios de historia del arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, V. 1, 2009, págs. 135-152.
- RIAÑO, Peio H., *La otra Gioconda. El reflejo de un mito*, Barcelona: Debate, 2013.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, «Metahistoriografía y siglo XIX», en María Teresa Sauret, coord., *El siglo XX a reflexión y debate*, Málaga: Universidad de Málaga, 2013, págs. 69-115.
- RODRÍGUEZ ZAPATERO, José Luis, «Palabras del Presidente del Gobierno pronunciadas el 20 de octubre de 2004 con motivo de la aprobación de este plan en el Pleno Extraordinario del Real Patronato del Museo Nacional del Prado», en *Museo Nacional del Prado. Plan de Actuación 2005-2008*, Madrid: MNP, 2005, págs. 13-15.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Itinerario del Museo del Prado*, Madrid: Peninsular, 1952.
- , *Suplemento de 1956, con las modificaciones realizadas al inaugurarse las quince salas nuevas en 1955*, Madrid: Peninsular, 1956 [b].
- , «La ampliación del Museo del Prado», *Archivo Español de Arte*, 116 (1956), págs. 336-342 [a].
- , *Guía completa del Museo del Prado*, Madrid: Peninsular, Aldús, 1958.
- SEMPRÚN, Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona: Tusquets, 1993.
- TRIADÓ, Joan Ramón, «Libro del mes», *Anthropos*, 19 (1982), pág. 25.
- TORMO, Elías, «Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 24 (1916), págs. 311-317.
- *et al.*, *Sánchez Cantón. Al cumplir cincuenta años de servicio en el Museo del Prado*, Madrid: Blas, 1964,
- VEGA, Jesusa, «Del pasado al futuro de la Historia del arte en la universidad española», *Ars Longa*, 16 (2007), págs. 205-219.
- , «La Historia del Arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva», en Álvaro Molina, ed., *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Polifemo, 2016, págs. 23-173.
- *et al.*, «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne», *Perspective*, 2 (2009), págs. 180-206.
- , y VIDAL, Julián, «El devenir de la Historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya», en Luis Arciniega, ed., *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia: Universitat de València, 2013, págs. 411-492.
- VIDAL, Julián, «El museo, la comunicación y el discurso científico», *Nolens Volens*, 3, (2009), págs. 12-21.
- VITZTHUM, Walter, «Current and Forthcoming Exhibitions: Seicento Painting in Madrid», *The Burlington Magazine*, 807 (1970), págs. 420-423.

DE LA MIRADA HISTÓRICA AL *COUP D'ŒIL*: T. J. CLARK, MICHAEL FRIED Y EL ESPECTADOR DE LA MODERNIDAD

IRENE VALLE CORPAS

RESUMEN

Durante las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo y al calor de los movimientos del 68 surgió una serie de enfoques teóricos englobados bajo el término *New Art History* que produjo un cambio radical en la comprensión de los procesos de recepción. Paralelamente, en Estados Unidos tuvo lugar otra renovación en la visión del lugar del espectador dentro del discurso del *Modernism*. De la mano de T. J. Clark y Michael Fried indagaremos en el debate entre sendas concepciones de la mirada.

PALABRAS CLAVE

T. J. Clark, Michael Fried, *New Art History*, *Modernism*, espectador.

ABSTRACT

From historical gaze to *coup d'oeil*: T. J. Clark, Michael Fried and the beholder of Modernity. During the 70s and 80s of the last century and encouraged by the movements of 68, a number of theoretical approaches (included under the term New Art History) emerged, producing a radical change in the understanding of reception processes. Concurrently, in the United States there was a similar reassessment of the place of the spectator within the Modernist discourse. Guided by T. J. Clark and Michael, we will analyze the debate between their respective conceptions of the gaze.

KEYWORDS

T. J. Clark, Michael Fried, New Art History, Modernism, beholder.

Pues el arte por el arte no ha sido casi nunca algo que pueda tomarse al pie de la letra, sino que fue como una bandera bajo la que navegaba una mercancía que no se podía declarar porque aún no tenía nombre.

Walter Benjamin

Quiero que experimenten, como yo, la sensación de ser vistos. Pues el hombre blanco ha disfrutado durante tres mil años del privilegio de ver sin ser visto. Era un ver puro y simple: la luz de sus ojos sacaba a todas las cosas de su primitiva oscuridad. [...] Hoy en día esos hombres negros han fijado su mirada en nosotros y nuestra mirada vuelve a nuestros ojos. [...] Esa mirada firme y corrosiva nos traspasa hasta los tuétanos.

Jean-Paul Sartre

NUEVOS PARADIGMAS TEÓRICOS

En *Documentos de Cultura*, *Documentos de Barbarie*, Frederic Jameson afirma que toda investigación debe partir del siguiente reconocimiento: «no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, todo es *en último análisis*, político» [Jameson 1989,18]. Nuestro trabajo surge con el interés de trasladar dicha máxima al estudio de la propia mirada del investigador que se posa sobre las obras. Si aceptamos la premisa de Jameson, el historiador no puede ser entendido como un genio individual dotado con un talento natural para la hermenéutica sino que su discurso se encuadra dentro de una familia historiográfica concreta.

En opinión de Francis Frascina ha habido dos grandes momentos en la ensayística artística del siglo xx en los que se mantuvo un debate público entre dos formas opuestas de entender el hecho artístico [Frascina 2000, 29-48]. El primero de ellos corrió a cargo de Alfred Barr y Clement Greenberg, contra la aproximación sociológica de Meyer Schapiro a cuenta de la pureza o impureza del arte abstracto. En calidad *chef de file* de cada tendencia, Michael Fried y T. J. Clark renovaron esta polémica dentro del agitado panorama teórico de las décadas de los 70 y 80, afectado por la aparición de la *New Art History*. El origen de la controversia se remonta a 1982, con la publicación por parte de Clark del artículo *Clement Greenberg's Theory of Art*, que recibió la respuesta de Fried en ese mismo año en *How Modernism Works: A Response to T. J. Clark*. A su vez, este último artículo fue contestado en *Arguments about Modernism A reply to Michael Fried* un año después, en 1983. Posteriormente el debate se trasladaría de los artículos a los ensayos sobre la pintura de Gustave Courbet¹ y Édouard Manet².

1 FRIED, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago: University Press, 1990 (trad. *El realismo de Courbet*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2003) y CLARK, T. J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres: Thames and Hudson, 1973 (trad. *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

2 FRIED, Michael, *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*, Chicago: University Press, 1996 (trad. *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2014) y CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.

Recordemos primero que la expresión *New Art History* designa una amalgama de prácticas nacidas en Europa al calor de los movimientos del 68 que, aunque puedan llegar a ser antagónicas entre sí, comparten dos características primordiales: su rechazo a la historia tradicional del arte y la necesidad de estudiar las obras como partes integrantes y *activas* de la sociedad. O, dicho de otro modo, la *New Art History*, también conocida en sus orígenes con los adjetivos *critical* o *radical*, pretendía desmontar los pilares en los que se había asentado una labor historiográfica autonombrada objetiva e inocente, pero que funcionaba como un cordón sanitario con el que separar la obra de arte de la realidad social. Así, el concepto de genio, la metodología atribucionista del *connaisseur*, el estéril análisis formalista, el valor canónico de las obras o el biografismo pasarían a ser anatemas para los teóricos de la nueva ola [Ferne 1995, 18-19]³. En su lugar se aplicaron las contribuciones teóricas que a la sazón aparecían en Francia: las aportaciones de Michel Foucault sobre los mecanismos del poder; la semiótica, desde Saussure a Barthes; el análisis post-freudiano de Jacques Lacan; la teoría de la literatura y el feminismo de Julia Kristeva; la deconstrucción derridiana; el trabajo sobre la lógica del espectáculo y de la imagen en Debord y Baudrillard así como la renovación del pensamiento marxista llevada a cabo por Louis Althusser y Pierre Macherey. El cambio supondría también una transformación del vocabulario: los libros de arte se llenaban ahora de palabras como ideología, patriarcado, clase, dispositivo o mercancía.

De entre todo este acervo, el historiador británico T. J. Clark se inclinó por lo que pronto se conocería como *nueva izquierda*, publicando en la temprana fecha de 1973 dos breves textos concebidos como los dos manifiestos del nuevo fantasma que habría de recorrer los círculos historiográficos europeos: una nueva historia social del arte⁴. Hablamos del artículo *The Conditions of Artistic Creation* y la Introducción de *Imagen del Pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. En ellos el historiador británico se hizo eco de la ampliación althusseriana de la noción de ideología para desbancar a la sociología del reflejo, al tiempo que acudía al psicoanálisis lacaniano para formular una nueva teoría del público. Digamos por ahora que Clark diferencia entre el espectador, que puede ser estudiado a partir de datos efectivos y el público, un concepto algo más esquivo. El espectador es un miembro de una sociedad inscrito en un *aquí y ahora* concreto de la experiencia, cuya mirada (*gaze*⁵) establece una serie intercambios de poder, clase, género o raza sujetos a unas estructuras ideológicas determinadas. El público, sin embargo, no debe entenderse como una suma de espectadores sino como una suerte de sujeto colectivo en el que los valores inconscientes del periodo se revelan de forma privilegiada. El público es algo oculto, un ente intangible que, como el inconsciente, solo está presente donde desaparece. Para descubrirlo será necesario bucear en esa ausencia: «one studies blindness as much as vision» [Clark 1973, 15]. En consecuencia el historiador debe actuar como el analista o el detective y tomar en

3 De entre ellos cabe destacar a Norman Bryson, Svetlana Alpers, Griselda Pollock o John Berger en Inglaterra; Michel Melot y Nicos Hadjinicolou en Francia; O. K. Werckmeister o Martin Warnke en Alemania; y Carol Duncan, Edward Fry, Patricia Hills, Eunice Lipton, Linda Nochlin, D. Stephen Pepper o Alan Wallach para el caso estadounidense. Véase: HEMINGWAY 2006, 175-196.

4 Para ampliar en la figura de Clark véase: POLLOCK 2012; MOXEY 1991; HARRIS 2001; HARRISON 2003.

5 Como señala Margaret Olin el término *gaze*, a diferencia de la palabra *opticality*, está estrechamente relacionado con la teoría social, porque implica una reflexividad, es decir, el hecho de que la obra de arte o la imagen nos devuelve la mirada. Véase: OLIN 2003, 209.



Fig. 1. Jean Siméon Chardin, *El castillo de naipes*, 1737.

consideración todo lo que se dice sobre la obra –críticas, caricaturas o ensayos– prestando especial atención a aquellos casos de repetición obsesiva, silencios, censuras o bromas, pues todos ellos hacen emerger aquello que permanecía enterrado. La estrategia para saber cómo se miraba la obra en su momento, estriba, a juicio de Clark, no sólo en atender a los procesos históricos sino en rastrear esas imágenes visibles o veladas con las que trabaja el inconsciente. Sin duda es en la defensa de esta mirada social e histórica frente a un espectador individualizado y abstracto, más propio de los planteamientos de Fried, donde puede constatarse la enorme brecha que los separa. El análisis comparativo de sus visiones sobre Courbet y Manet da buena cuenta de sus posturas antitéticas pero, antes de estudiar estos ejemplos, conviene señalar algunos puntos sobre los cambios llevados a cabo por Fried en la lógica del formalismo norteamericano.

Primeramente, Fried pertenece a una generación, la de los años sesenta en Estados Unidos, previa a la Clark e intermedia entre la historiografía tradicional y los movimientos radicales. Pero la clave asunto no reside únicamente en un problema de tiempo, de publicar en los 60 o hacerlo diez años más tarde, sino que es algo más complicado. Estados Unidos, o más bien Nueva York, después de robar el arte moderno al viejo continente produjo un corpus teórico para interpretar ese arte de vanguardia europeo y las prácticas norteamericanas emergentes, en especial el expresionismo abstracto. A esta tradición teórica elaborada fundamentalmente por el maestro de Fried, el crítico Clement Greenberg, se la conoce como *Modernism*. Aunque para Noam Chomsky o Francis Frascina no era más que una justificación teórica del orden artístico y político vigente, consiguió erigirse como el paradigma dominante durante toda la Guerra Fría⁶. Este discurso postulaba una visión casi religiosa del arte moderno como un proceso que marcha de forma teleológica sin tener en cuenta las transformaciones socioeconómicas o los avatares personales del artista. Igualmente sostenía una creencia acérrima en la separación de las especies artísticas a partir de su *médium* específico y mantenía la fe en el canon de la alta cultura occidental. Sin embargo, en el nuevo contexto de los 70 favorable a las aproximaciones teóricas, el *Modernism* se vio en la tesitura de tener que repensar estas ideas e integrar un corpus filosófico que le era ajeno y en ocasiones incompatible. Fried fue el autor que supo salvar dicha dificultad haciendo oídos sordos a las advertencias de su maestro contra cualquier viraje teórico:

You young ones, you think there's always more there than there is. You have to write out the rest... the value judgements come first. You young ones, you want to fill in, fill in the pages... You want to think, and there's nothing wrong with that, but cut, cut. [Greenberg en Frascina 2000, 44].

No solo no «cortó» sino que desarrolló una compleja teoría de la modernidad sustentada en una filosofía de tipo más analítico que continental que, sin negar la esencia de cada arte, la redefinía atendiendo a otros aspectos además de la materialidad de la pintura.

6 Véase: FRASCINA 2003.

Dichos elementos, que habían quedado fuera del relato greenberguiano, tenían que ver con la temática de las obras y sobre todo con la posición del espectador. Con ellos Fried reescribió la historia de la pintura moderna desde la Francia de 1750 hasta el Nueva York de 1960, haciendo escala en Édouard Manet:

Al igual que en el caso del carácter plano de la superficie, la atención a los problemas del enfrentamiento entre cuadro y espectador —en general, la relación entre pintura y espectador— abrirá el camino a una interpretación de los logros de Manet de mayor precisión histórica y más *matizada teóricamente*. [Fried 2014, 32]. (La cursiva es nuestra).

Apoyándose en el concepto de reconocimiento (*acknowledgement*) de Stanley Cavell y su interpretación del último periodo de Wittgenstein⁷, Fried conceptualizó un mecanismo según el cual el arte moderno avanzaría de forma dialéctica al reconocer su esencia en cada momento y no en un sentido irreductible o ahistórico, como defendía Greenberg. La esencia seguía siendo la misma: la antiteatralidad o estado de consciencia del espectador de sí mismo, de sus facultades imaginativas y de su posición ante ese objeto en el que no puede entrar que es la obra de arte⁸. Si bien debía ser actualizada en virtud de nuevos problemas estéticos.

El punto de nacimiento de esa consciencia lo encontró el crítico norteamericano en una serie de artistas franceses del siglo XVIII que lideraron una reacción contra la teatralidad Rococó practicando una pintura absortiva o ensimismada. Precisamente porque la esencia de la pintura en los tiempos de Diderot implicaba *attirer, arrêter, y attacher le spectateur*, la representación artística había de sortear cualquier sensación de que la obra era un truco realizado para contentarlo. De ser así, esto es, de ser teatral, el espectador no podría ser atraído por el lienzo. El par absortivo teatral tiene asociada una modalidad temporal: modalidad durativa o modalidad instantánea. La primera significa que lo que aparece descrito en el lienzo permanece suspendido en el tiempo haciendo que los objetos o acciones representados se mantengan estables ilimitadamente, con lo cual proporcionan una ilusión de permanencia e invitan al espectador a la meditación y la contemplación reposada. Contrariamente, la modalidad instantánea hace que el espectador experimente la ilusión de estar observando un instante en el que toda la información se le presenta dispuesta para que el ojo pueda captarla con un solo vistazo. A la modalidad instantánea le corresponden los temas dramáticos en los que la acción se desarrolla en un momento pregnante⁹.

Si Chardin [Fig. 1] fue un maestro de la modalidad durativa cuya estela es recogida por Courbet, Greuze [Fig. 2] fue el gran iniciador de la modalidad instantánea su-

7 Véase: COSTELLO 2008.

8 Tanto Greenberg al elaborar su noción de ilusión específicamente óptica como algo que «puede recorrerse, literal o figuradamente, solo con la mirada» [AA.VV. 2006, 443] como Rosalind Krauss al sostener que la retícula reafirma la modernidad del arte precisamente porque es una barrera que impide al espectador entrar en la obra, han manifestado abiertamente que la negación de la presencia del espectador en la obra es condición *sine qua non* para producir arte moderno.

9 No debe de extrañarnos la recuperación de este concepto lessinguiano en la medida en que fue el propio maestro de Fried, Clement Greenberg, quien escribiera *Towards a New Laocoon* (1940) donde recuperaba la distinción entre las artes efectuada por el pensador alemán. En este ensayo, Greenberg defendía la pintura como bidimensionalidad denegando la entrada imaginaria del espectador en el cuadro, tarea similar a la llevada a cabo por su discípulo.



Fig. 2. Jean-Baptiste Greuze,
El hijo castigado, 1778.

perado posteriormente por David. Manet acabaría por romper el «delicado equilibrio entre aspectos absortivo-durativos y dramático-instantáneos que hizo posible el *tableau* antiteatral, para optar decididamente por la representación de la instantaneidad pura en sí misma, como tal» [Díaz 2001]. En palabras del propio Fried, Manet intentó «evocar lo que llegó a entenderse como la *instantaneidad de la visión, de la propia percepción visual*» [Fried en Díaz 2001]. Para derrotar al teatro, tarea de todo arte moderno pues su impulso unitario elimina la esencialidad del médium, era necesario suspender la temporalidad. Esta es la herencia que deja Manet al arte moderno, pero antes sería necesario pasar por la fusión corporal coubertiana.

COURBET: CUERPO O PÚBLICO

La atención prestada a la pintura de Courbet (1819-1877) fue constante entre los integrantes del movimiento *New Art History*. Su posición abiertamente izquierdista, que otorgaba carta de naturaleza a una interpretación política de su arte, movió el interés de Linda Nochlin, Klaus Herding, James Rubin o T. J. Clark¹⁰. La monografía de Fried va encaminada dar la vuelta a esta situación insertando a Courbet como un eslabón particular en su cadena lógica del *Modernism*.

Haciendo una lectura *sui generis* de la filosofía de Merleau-Ponty, Fried asegura que Courbet devaluó todo lo referente a la visión en su pintura privilegiando la representación de elementos táctiles y carnales, (manos o escenas eróticas) y otros sonoros (el ruido del mar o música de violín). A través de metonimias del ejercicio de pintar y mediante técnicas compositivas como la colocación de personajes de espaldas o pegados al primer plano, Courbet proyecta su propia corporalidad, que habrá de fundirse con la del espectador en una misma figura: el pintor-espectador. A grandes rasgos, para el norteamericano la pintura de Courbet certifica, como ninguna otra en la tradición francesa, el hecho de que la mirada implica al cuerpo. La visión está guiada por el cuerpo hasta el punto de que cualquier discusión sobre el problema del espectador conlleva necesariamente hablar de cuestiones de corporalidad. La explicación a toda esta carnalidad es que se trata de un intento de

10 NOCHLIN, Linda, *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet: A Study of the Style and its Social and Artistic background*, tesis doctoral no publicada, Universidad de Nueva York, 1963. También de Nochlin: *Gustave Courbet: a Study of Style and Society*, Garland Publishing, 1976. Y de la misma autora aunque un poco más adelante: *Courbet*, Londres: Thames and Hudson, 2007. Por otro lado, GALLWITZ, Klaus; HERDING, Klaus. (ed.), *Malerei und Theorie: Das Courbet Colloquium*, 1979 (Frankfurt, 1980). También editado por Herding: *Realismus als Widerspruch: Die Wirklichkeit in Courbets Malerei* (Frankfurt, 1978). Y como monografía del propio autor: *Courbet: To Venture Independence*, Yale: University Press, 1991. Igualmente RUBIN, James H., *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton: University Press, 1980.



Fig. 3. Gustave Courbet, *El entierro en Ornans*, 1849-50.



Fig. 4. Gustave Courbet, *Las cribadoras de trigo*, 1853.

llevar los valores absortivos a su máxima expresión con el objeto de salvar la teatralidad, un proyecto que culmina en su conocido lienzo *El entierro en Ornans*, 1849-50 [Fig. 3].

Ante tal afirmación surgen varias preguntas obligadas: ¿qué es un espectador (*beholder*) para Fried? En suma, es un sujeto filosófico atemporal cuya visión solo está filtrada por categorías estéticas. Es un cuerpo del que no conocemos su clase o género porque no tiene voz, en la medida en que las opiniones y juicios de los espectadores han sido borrados del análisis. Pero, sobre todo, es un cuerpo que no está marcado por la historia. En él no solo no opera ningún cambio a lo largo del tiempo sino que, además, permanece inmune a cualquier hecho o circunstancia ajena al historicismo propio del relato formalista. En otras palabras, este espectador-cuerpo es un sujeto abstracto pero conocedor de la historia del arte, cuya mirada sabrá captar el intento de fusión y antiteatralidad que se halla en el origen de la pintura. En ocasiones la distinción entre espectador contemporáneo y original, entre el *nosotros* y el *ellos*, se borra por completo en los escritos de Fried. La distancia temporal no es óbice para establecer analogías de todo tipo:

La identidad del espectador *tout-court* [...] podría equipararse con un espectador o colectividad de espectadores reales y empíricos, ya sean de la época de Courbet o de la nuestra. [Fried 2003, 146].

Un siglo después, las obras más ambiciosas se realizarán con procedimientos parecidos a los que representa *Les Cribleuses de blé* (me refiero a las obras de Jackson Pollock y Morris Louis, entre otros): una coincidencia, ciertamente, pero de lo más seductora. [Fried 2003, 155]. [Fig. 4].

Como ha indicado Norman Bryson, «el sujeto de Fried es el mismo sujeto planteado en la reducción fenomenológica: monádico y encerrado en sí mismo» [Bryson 2002, 68]. Frente a este doble cuerpo sin historia, Clark reconoce en su estudio que existe siempre una distancia temporal insalvable entre *nosotros* y el público, (en este caso) de la Francia revolucionaria previa al Segundo Imperio. Haciendo gala de la mejor tradición del empirismo inglés, el autor marxista trata cada lienzo como una verdadera *piece of history*¹¹, y

11 Para la relación de Clark con el empirismo inglés véase: CABELLO y VALLE 2015.

en su empeño por desenmarañar esa ideología inconsciente del periodo rebusca en los documentos más variopintos para poder conocer al público original. Así, Clark propone que Courbet quería ser el pintor del campo en el centro de París en un momento en que la leyenda de que más allá de los límites de la ciudad no existían ni lucha de clases ni distinciones sociales comenzaba a quebrarse. Sus lienzos provocaron un cortocircuito en las construcciones ideológicas de sus espectadores (la burguesía urbana) pues la representación de la incipiente proletarización campesina les impedía seguir fantaseando con sus imágenes tranquilizadoras del campo como lugar mítico e idílico.

MANET Y LA VIDA MODERNA: INSTANTANEIDAD Y PLANITUD

Si Courbet era el pintor izquierdista acaparado por la historia social del arte, Manet se había convertido en el precursor de la pintura «pura» como aceptación de la bidimensionalidad del lienzo, que culminaría en el expresionismo americano. Desde los escritos de Greenberg, la historiografía del *Modernism* había colocado a Manet del lado de la pintura autónoma como una suerte de versión pictórica del criticismo kantiano y precursor de Pollock [Greenberg 2006, 111-120]. Ante este panorama la historicidad de la mirada defendida por Clark adquiere tintes aún más políticos al entrar en conflicto abierto con la lógica de la opticalidad revisada por Fried.

En pocas palabras, el norteamericano sostiene que Manet funcionó como una bisagra entre el realismo corporal de Courbet y aquel otro realismo del ojo impresionista. Su proyecto se fundamentó en buscar la presencia del espectador para mostrarle la literalidad del medio (el pigmento), poniendo de relieve la instantaneidad de la visión pura. Para ello el pintor francés coloca a sus figuras de frente mirando directamente fuera de campo (esos ojos de Victorine Meurent que nos persiguen), pero ya no para fundirnos con el pintor sino para advertirnos de que nos encontramos ante un lienzo en toda su materialidad. Esta disposición que en el original Fried denomina *facingness* va asociada a un énfasis en la temporalidad instantánea contrario a la falsedad del paso del tiempo dentro del lienzo. Manet pone así de manifiesto que el cuadro es un objeto que puede abarcarse de «una sola vez como conjunto, en la inconmensurable brevedad de un solo *coup d'oeil*» [Fried 2014, 213].

Según esta hipótesis, la necesidad de confrontación con el espectador y esa otra exigencia de inmediatez (muy cerca de la *at-onceness* greenberguiana), se encuentran en el origen de aquellos efectos pictóricos que hacen de Manet un pintor singular. Así, la rudeza de ese color sin tonos medios que evoca la solidez de la pintura; la ambigüedad espacial que existe entre los personajes; la sensación de encontrarnos ante figuras estampadas o recortadas (la estampa lleva la marca del instante); todos ellos son medios para subrayar la objetualidad de la obra. Finalmente, estos recursos conducen a un mismo problema: la planitud. Fried se enfrenta a esta cuestión señalando que esa planitud tan incomprensible para los críticos del siglo XIX, se formuló como consecuencia del compromiso que mantuvo Manet con la antiteatralidad y no en un intento por priorizar los valores ópticos inherentes a la pintura. Fried polemiza así contra lo que él considera un acercamiento erróneo a Manet excesivamente impregnado de categorías impresionistas, más aún cuando sus obras fundamentales son de una década anterior a la eclosión de este movimiento.

Que los impresionistas encontrasen en la planitud (*flatness*) la encarnación de esa relación no mediada entre ojo y mano que estaban buscando es otra historia, una historia mejor contada por Greenberg.

Quien sí afronta abiertamente el reto de ofrecer una explicación a esa *flatness* insignia del pensamiento formalista, apartándose de los parámetros del *Modernism*, es Clark. El británico acepta la objetualidad y la extrañeza de las pinturas de Manet que indican al espectador cómo un cuadro es siempre una frontera entre un dentro y un fuera, que lo obligan a hacerse preguntas de carácter ontológico¹²: ¿qué significa ser espectador?, ¿qué es una pintura?, ¿es posible adentrarse en esa realidad representada? Pero esta aceptación, que es en definitiva la aceptación de la planitud, para Clark no puede quedar en una simple constatación en tanto que se hace en clave semiótica. La planitud es un signo. *The Painting of Modern Life* es la obra del inglés en la que más se deja sentir la influencia de la semiótica posestructuralista desarrollada por Althusser¹³. En ella se acepta la arbitrariedad del signo señalada por los semiólogos pero postulando que el signo no puede divorciarse nunca de su encarnación en el contexto. El signo siempre remite a un referente y se encuentra inserto en la sociedad, y en el caso que nos ocupa, supone que esa planitud llevaba parejos unos significados muy concretos que nos hablan de las nacientes estructuras sociales del París *fin-de-siècle*. Pero, eso sí, los signos solo nos revelarán sus secretos si les hacemos las preguntas oportunas:

Certainly it is true that the two dimensions of the picture surface were time and again recovered as a striking fact by painters after Courbet. But I think that the question we should be asking in this case is why that literal presence of surface went on being interesting for art. [...] On various occasions, for instance, flatness was imagined to be some kind of analogue of the 'Popular'. [...] Or flatness could signify modernity, with the surface meant to conjure up the mere two dimensions of posters, labels, fashion prints, and photographs. [...] Flatness was construed as a barrier put up against the viewer's normal wish to enter a picture and dream, to have it be a space apart from life in which the mind would be free to make its own connections. [Clark 1999, 12-13].

La planitud no era por tanto *solo* la expulsión del espectador del cuadro como creía Fried, pues bajo su superficie solidifican muchos más significados que poco tienen que ver con la supuesta esencia de la pintura y mucho con la nueva realidad social de la vida y la ciudad modernas. Esa vida transitoria, fugitiva, contingente, marcada por los signos de clase y el espectáculo del capital, se revela a través de imágenes, signos y metáforas. De esta suerte, la carne desnuda y plana de Olympia muestra la bidimensionalidad del lienzo pero sobre todo, su pertenencia al lumpen-proletariado de los nuevos *faubourgs*; y el gesto inexpresivo de la camarera del Folies-Bergère es el rostro *blasé* del trabajo alienado [Fig. 5]. Puede que para nosotros Manet sea el paladín de la pintura pura, pero al burgués del Segundo Imperio los ojos de esta camarera lo traspasaban hasta los tuétanos:

We must be where *he* is. But *we* cannot be; not, anyway, if we are to remain what that easy 'we' implies, in the discourse of looking. [...] 'We' are at the centre; he is squeezed out to the edge of things, cut off by the picture frame. His transaction with the barmaid cannot, surely, set the tone for ours. [Clark 1999, 250].

12 Para la dimensión ontológica en la historia del arte de Fried, véase: PIPPIN 2005.

13 Véase MOXEY 1991.



Fig. 5. Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, 1882.

Simétricamente, la mirada que reclama *Olympia* [Fig. 6] no es solo la mirada de la autoconsciencia formal sino, sobre todo, es una mirada que convierte al espectador en cliente, que pone ante sus ojos toda la fábrica social de la modernidad, sus relaciones de poder, clase y género impidiéndole soñar con otro mundo no conflictivo. Por ello, a esas preguntas ontológicas que, según Fried, las pinturas del creador francés provocaban sobre el público, Clark añade otras de orden social y político: ¿*Courtisane* o una *fille publique*, qué es *Olympia*? ¿Representa *Les canotiers* una escena de retiro idílico a orillas del río en Argenteuil o una exhibición de los modos de ocio dominguero del proletariado urbano? ¿Es la camarera del Folies Bergère una mercancía más

comprable con dinero, como las botellas de champán que hay junto a ella?

En suma, la planitud denota lo popular y remite al fenómeno nuevo del contacto entre clases en un mismo espacio público como consecuencia de la reforma urbana llevada a cabo por Haussmann. Las pinturas de Manet son espejos dobles que traducen en sus propios medios las nuevas estructuras dominantes en la sociedad. La historia social tradicional había entendido la obra de arte sólo como objeto, como producto, mientras que a partir de los años 70 se hacía evidente que en el sistema capitalista una obra es también el deseo, la imagen, la fantasía, el signo de esa mercancía¹⁴. En opinión de Clark, Manet era consciente de que en el nuevo París proletariado todo era vendible y comprable, incluido el cuerpo femenino o el sueño mismo del amor, hasta el punto de que en *Venus* acabaría siendo una prostituta de bajos fondos. Esta doble sacudida al espectador hizo que el pintor francés se coronase como el mayor experto en el arte de *épater le bourgeois*.

Sin embargo, a partir del desenlace trágico de 1871 todo arte que se hiciese llamar revolucionario tendría que lidiar con el hecho de que la sociedad burguesa lo fagocita todo, escándalos incluidos. Incapaces de producir una iconografía de la modernidad que no fuese absorbida, desde Manet en adelante los artistas de vanguardia pusieron sobre el tablero toda una serie de prácticas de resistencia y negación como única estrategia subversiva¹⁵. En opinión de Clark, en las raíces profundas del *Modernism* reside una voluntad negadora que llevó al arte a un *impasse*, un silencio o un vacío, en definitiva, a un estado de resistencia perpetuo. Por esta razón *The Painting of Modern Life* narra la historia de una muerte y un fracaso.

14 Hemos tomado esta idea de: SMITH 2003, 237-255. Está también presente en: WOOD 2003.

15 Sobre la cuestión de la negación en Clark véase: DAY 2010.

CONCLUSIÓN

El pesimismo en la visión de la pintura que según Fried inaugura todo el proyecto moderno por él admirado es algo que verdaderamente no puede aceptar. El Manet del norteamericano no es el canto de cisne de ningún tipo de arte. Al contrario, ha conseguido finalmente lograr una forma estable de suspensión de la teatralidad, allanando el terreno para ese arte de la pura presencia que es la abstracción pospictórica. Pues, llegados a este punto, se hace evidente que la teatralidad es un concepto que desarrolla Fried para arremeter contra los minimalistas o, como él los llama, los *literalistas* y que el momento de clausura de su relato era la obra de creadores de la década de los 60 que defendía como crítico (Anthony Caro, Frank Stella, Kenneth Noland o Jules Olitski). A pesar de esas actualizaciones y bisagras, la linealidad de su narración imprime al arte moderno una lógica positiva, un *telos* esencial que nos lleva a pensar que la disputa con Greenberg no es tal sino más bien una reelaboración del *Modernism* y su mito del médium, como sugiere Clark, «to the point of unrecognizability» [Clark 1999, 176]. Es cierto que Fried se interesó por parcelas artísticas olvidadas como la pintura de drama burgués a lo Greuze o el realismo courbetiano, pero su fe en lo fundamental de este discurso lo distingue de su compañera Rosalind Krauss¹⁶, y le supone la imposibilidad de llegar a sólidos puntos en común con Clark. No hay pintura moderna teatral para Fried, y no hay modernidad que no esté marcada por el signo destructor del espectáculo, según Clark¹⁷.

De todos modos la situación a finales de los 80 no apuntaba a ninguna de estas direcciones. Ante el fuerte avance del neoliberalismo en EE. UU. y Gran Bretaña, promovido por los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, el horizonte no era el propicio para las discusiones teóricas ontológicas o totalizantes con implicaciones políticas. La posmodernidad había instaurado una suerte de *mélange* de *ismos* disgregados que más tarde sería denominada como *identity politics*¹⁸, un término introducido por Terry Eagleton en un sentido peyorativo para referirse a la pérdida de sentido colectivo en estos proyectos políticos y culturales [Eagleton 1996, 65-67]. La *New Art History* mantuvo el adjetivo que había exhibido como una bandera de guerra hasta los años 90 pero lo cierto es que no solo había dejado de ser nueva y funcionar como el discurso preeminente, sino que sobre todo había perdido su radicalidad. A la derrota de la totalidad hay que sumar el advenimiento



Fig. 6. Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

16 Aunque discípula de Greenberg, Rosalind Krauss, echando mano del postestructuralismo y la teoría lacaniana, no sólo investigó movimientos silenciados por su maestro sino que lo hizo con un claro interés por «matar al padre» y a su hijo predilecto (Fried). Véase KRAUSS 2015, 13-42.

17 El pesimismo y la necesidad de resistencia son aspectos en los que Clark da muestras de su contacto con el Situacionismo. Para profundizar en esta relación véase: SELTZER 2010.

18 No hemos podido hablar de los intensos debates entre el feminismo y esa nueva historia social del arte. La bibliografía es inmensa pero los testimonios de Griselda Pollock son los más ajustados.

de los giros icónico y antropológico (estudios visuales y culturales) durante los noventa. Estos modelos resolvían que, ante la disgregación en todas direcciones de la realidad artística, la disciplina debía hacer lo propio y disolverse en distintas parcelas¹⁹ de entre las cuales, la Antropología de la imagen o la Lingüística aplicada al arte han sido las que han gozado de mayor fortuna. Tampoco el discurso del *Modernism* podía sufrir mejor suerte en estos compases finales de los 80, en tanto que la llegada de los estudios visuales no puede divorciarse de «la crisis de la noción moderna de médium como lenguaje común» [Cabello 2012, 23]. La pureza de las especies artísticas no podía encajar en modo alguno con teorías que englobaban el arte, la publicidad o cualquier otra forma de expresión visual bajo un único prisma: la imagen. De ahí que tenga sentido la comparación entre Fried y Clark, como el estudio de un debate anclado a un tiempo concreto que se salda con un desacuerdo teórico pues las diferencias son de índole política.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006.
- BRYSON, Norman, *Tradición y deseo. De David a Delacroix*, Madrid: Akal, 2002.
- CABELLO, Gabriel, «La vida de las imágenes. Entre el médium específico y la ‘Revolución cultural’», *Creatividad y Sociedad*, 19 (2012).
- y VALLE, Irene, «Descripción histórica y estética filosófica. La historia social del arte entre la reivindicación de los hechos y el anacronismo del sufrimiento», *Isegoría*, 52 (2015), págs. 311-329.
- CLARK, T. J., «*The Conditions of Artistic Creation*», *Times Literary Supplement*, 24, (1973), págs. 561-62.
- *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- «Greenberg’s Theory of Art», *Critical Inquiry*, 9, (1982), págs. 139-156.
- «Arguments about Modernism A reply to Michael Fried», en Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The critical debate*, Chicago: University Press, 1983, págs. 81-88.
- «More on the differences between comrade Greenberg and ourselves. *Modernism and modernity*», en Benjamin Buchloh, *Gilbaut Serge*, coord., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax: Nova Scotia, 1983, págs. 265-77.
- *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven: Yale University Press, 1999.
- *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.
- COSTELLO, Diarmuid, «On the very idea of a ‘Specific’ Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts», *Critical Inquiry*, 34 (2008).
- DAY, Gail, *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art Theory*, Nueva York: Columbia University Press, 2010.

19 Véase RAMPLEY 2005.

- DÍAZ, David, «Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno», *Aisthesis*, 49 (2001), págs. 29-52.
- FERNIE, Eric, *ART HISTORY AND ITS METHODS: A CRITICAL ANTHOLOGY*, Londres: Phaidon, 1995.
- FRIED, Michael, «How Modernism Works: A Response to T. J. Clark», *Critical Inquiry*, 9 (1982), págs. 217-234.
- *Art and Objecthood: Essays and reviews*, Chicago: University Press, 1998.
- *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2000.
- *El realismo de Courbet*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2003.
- *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2014.
- FRASCINA, Francis, *Pollock and After. The Critical Debate*, Londres: Routledge, 2000.
- «Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': the Making of Greenberg's 'Modernist Painting'», *Oxford Art Journal*, 26 (2003), págs. 69-97.
- GREENBERG Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela, 2006.
- HARRIS, Jonathan, *The New Art History. A critical introduction*, Londres: Routledge, 2001.
- *Writing back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, Londres: Routledge, 2005.
- HARRISON, Charles, «Thirteen Modernism», en Robert Nelson y Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University, 2003, págs. 142-155.
- HEMINGWAY, Andrew, *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Londres: Pluto Press, 2006.
- JAMESON, Frederic, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*, Madrid: Visor, 1989.
- KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid: Tecnos, 2015.
- MOXEY, Keith, «Semiotics and the social History of Art», *New Literary History*, 22 (1991), págs. 985-999.
- OLIN, Margaret, «Gaze», en Robert Nelson y Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University, 2003.
- PIPPIN, Robert, «Remarks on Michael Fried's Art History», *Critical Inquiry*, 31 (2005), págs. 575-598.
- POLLOCK, Griselda, «Art history and visual studies in Great Britain and Ireland», en AA.VV., *Art History and Visual Studies in Europe*, Boston: Brill Academic Publishers, 2012, págs. 355-379.
- RAMPLEY, Matthew, «La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del Arte?», en José Luis Brea, coord., *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, págs. 59-74.
- SELTZER, Gregory, «Situationism and the Writings of T. J. Clark», *Journal for the Study of Radicalism*, 4 (2010), págs. 121-139.
- SMITH, Terry, «Modes of Production», en Robert Nelson y Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University, 2003, págs. 237-255.
- WOOD, Paul, «Commodity», en Robert Nelson y Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University, 2003, págs. 257-280.

RECEPCIÓN ARTÍSTICA E HISTORIA DEL ARTE. CONCEPTO, ALCANCE Y LÍMITES HISTORIOGRÁFICOS

ÀNGEL MONLLEÓ I GALCERÀ

RESUMEN

Tras mucho tiempo transitando por los márgenes, los estudios de recepción han invadido en lo que va de centuria la Historia del Arte. Sin embargo, ante la ambigüedad epistemológica y hermenéutica que presentan, urge definir sus límites y su verdadero alcance historiográfico. En tanto que rama específica de nuestra disciplina, el dominio de la recepción debe comprender el ámbito de la fortuna crítica y visual, el del productor y el de los diferentes públicos así como el relacionado con el reconocimiento.

PALABRAS CLAVE

Recepción, fortuna crítica, teorías de la recepción, reconocimiento, historiografía del arte.

ABSTRACT

After transiting the margins of our discipline, reception studies have invaded Art History in so far century. However, research on reception has so much hermeneutical ambiguity and epistemological vagueness that it is imperative to define its limits and its true historiographical scope. As a specific branch of Art History, mastery of reception should include the field of critical and visual fortunes; which incorporates the producer and various audiences; and lastly, those very recent related to the recognition.

KEYWORDS

Artistic reception, art criticism, theories of reception, artistic recognition, art historiography.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Una simple ojeada a los diversos derroteros que va tomando la Historia del Arte en la actualidad pone de manifiesto la pujanza y la buena salud que parecen experimentar en nuestros días los estudios consagrados a la recepción artística. Desde los congresos del CIHA celebrados en Ámsterdam (1996; actas: 1999) y Londres (2000; actas: 2003)¹ mientras salían a la luz obras tan influyentes como *Devant le temps* (1999), de Georges Didi-Huberman, *Quoting Caravaggio* (1999) y *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), ambas de Mieke Bal², los trabajos sobre recepción artística se han disparado de forma espectacular en lo que llevamos de centuria. En el ámbito académico es cada vez mayor el número de profesores y estudiosos de la Historia del Arte que afirman tener en la recepción una de sus líneas de investigación y mayor también el de las tesis universitarias que la tienen como objeto de estudio. Igualmente, es raro el congreso, coloquio o simposio de Historia del Arte en el que no concurren contribuciones centradas en la recepción de algún aspecto relacionado con el asunto del que la reunión trata. Y lo mismo podemos decir respecto de las exposiciones de arte. Dejando a un lado que muchas de ellas giran en concreto alrededor de alguna cuestión recepcionista, hoy por hoy resulta inconcebible una exhibición de arte en cuyo catálogo no aparezca un estudio sobre la recepción del objeto propio de la muestra.

Ciertamente, tras mucho tiempo transitando por los márgenes de la disciplina, los trabajos sobre recepción artística han acabado invadiendo el mundo académico, el museográfico y el científico como si de un nuevo paradigma historiográfico se tratara³. Sin embargo cabe añadir que gran parte de los que ven la luz bajo su amparo poco antes se habrían publicado sin este epíteto y deberían seguir haciéndolo también ahora. Dada la naturaleza

-
- 1 Las once secciones del primero estuvieron relacionadas con la recepción artística salvo, quizás, la quinta y la undécima (vid. Wessel REININK i Jeroen STUMPEL, eds., *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht (PP.BB) y Norwell (Mas.): Kluwer Academic Publisher, 2 vols., 1999). El de Londres dio entrada a la cuestión del espectador en una de sus principales secciones (vid. Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL y Johannes NATHAN, *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London (2000)*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 2003). Cabe decir que el primer congreso hispánico consagrado a la recepción artística se celebraría sólo cuatro años después del tenido en Londres (vid. *Modelos, intercambios y recepción artística. De las rutas marítimas a la navegación en red. XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, Palma de Mallorca: Edicions de la Universitat de les Illes Balears, 2 vols., 2008).
 - 2 Vid. correlativamente Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Éditions de Minuit, 2000; Mieke BAL, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press, 2001 e *idem*, *Travelling Concepts in Humanities. A Guide Rouge*, Toronto: University of Toronto Press, 2002, págs. 22-55.
 - 3 No es momento de describir en detalle su esplendorosa expansión actual. Baste aducir aquí, aun limitándonos sólo a la tradicional *Holland mania*, el ejemplo de la revista electrónica *Journal of Historians of Neetherlandish Art* fundada en 2009. Con los consejos editorial y de redacción formados por profesores universitarios norteamericanos, británicos, holandeses y alemanes, la mayoría de los trabajos que publica versan sobre recepción (cfr. <http://www.jhna.org>).

axiológica del arte⁴, las cuestiones relativas a apreciaciones, influencias, descubrimientos, reputaciones y repercusiones apuntan directamente al problema del valor artístico afectando, por tanto, de manera inevitable a los tres procesos de producción, distribución y consumo que conforman la totalidad del hecho artístico. No hay, pues, duda que todo cuanto se refiere a la recepción se halla en la propia constitución esencial del fenómeno artístico y, a la postre, subyace en mayor o menor medida también en la raíz misma de la Historia del Arte con independencia del enfoque que ésta pueda llegar a tomar y del tema investigado en cada caso. Si el hábito recepcionista anima e impregna siempre la práctica del historiador del arte, no nos debería extrañar que ahora, cuando va ganando terreno la idea de la naturaleza no objetiva de la Historia del Arte y se quiebra, por ende, el proyecto historiográfico hasta hace poco hegemónico⁵, se use y abuse del término recepción.

Pero hay más. El hecho de que el historiador del arte no pueda salirse nunca del dominio recepcionista introduce tan alto grado de ambigüedad conceptual en la noción misma de recepción artística que, sea consciente de ello o no lo sea, quiéralo o no lo quiera, le resulta en verdad difícil discernir qué investigaciones pueden entrar a formar parte de esta específica categoría de estudios y cuáles no. Y, como siempre ocurre, la ambigüedad conceptual lleva implícitas también confusiones terminológicas. Aunque las dificultades responden en cierta medida a las indeterminaciones hermenéuticas y axiológicas propias de la práctica historiográfica en materia de arte, el meollo del problema es de carácter epistemológico. En efecto, la noción de recepción artística manejada en realidad por el historiador del arte al uso difiere poco o nada de la ordinaria que pueda tener el vulgo. Y es que, hasta donde sabemos, no se ha acometido por el momento una rigurosa reflexión crítica sobre las verdaderas relaciones de la recepción con los diversos campos del sistema de las artes, su dispersión y sus encabalgamientos. No existe tampoco estudio alguno que analice cuestiones relativas a conceptos ni a la naturaleza y justificación de los procedimientos o sus finalidades.

Ante el desconcierto que genera la recepción artística en tanto que rama de investigación particular de la Historia del Arte, se impone desbrozar el campo. No se nos escapa que la práctica habitual actual de la Historia del Arte soslaya de forma casi sistemática toda interrogación sobre cuestiones implícitas en la propia investigación y en el particular objeto de estudio⁶. Sin embargo, son tantos y de tal calado los problemas asociados a la

4 Sin necesidad de tener que formular una teoría del valor artístico ni de iniciar una polémica sobre la radicación del mismo, existe unanimidad en entender el fenómeno artístico primordialmente como un sistema de producción de valores. Para un estudio ya clásico, remitimos a Charles MORRIS, *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, Valencia: Alberto Corazón Editor, 1974, págs. 123 y ss.

5 Por su trascendencia en este punto, no podemos obviar los esfuerzos realizados por el francés Georges Didi-Huberman y la holandesa Mieke Bal en las dos primeras obras citadas en la nota n.º. 2. Más allá del ámbito de la Historia del Arte, la profesora Bal llevó su revisión a los fundamentos de las humanidades en el tercero de los libros allí referidos.

6 Esta aspiración a una ciencia puramente histórica al margen de la teoría y la filosofía ya fue descrita y condenada durante la década de los ochenta (cfr. entre otros Michael PODRO, *The Criticals Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982 y Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca: Cornell University Press, 1984). Las ulteriores quejas en esta misma dirección (vid., por ejemplo, David CARRIER, *Principles of Art History Writing*, University Park: The Pennsylvania State

recepción, la apreciación o la respuesta artísticas que, sin ánimo de alinearnos en la ja quizás anacrónica metodología historiográfica tradicional de raíz germánica, urge entrar a considerarlos. Así, pues, aprovechamos la tribuna que nos brinda este congreso para llamar la atención de la comunidad científica sobre los límites y verdadero alcance de los estudios de recepción como dominio de la Historia del Arte y al tiempo intentar precisar la terminología.

PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

El primer escollo con el que topamos al tratar de la recepción es lexicográfico o de vocabulario. Una lectura atenta de los párrafos anteriores pone de manifiesto la diversidad de términos que hemos tenido que utilizar cada vez que de un modo u otro debíamos referirnos a ella. Si en las pocas líneas que llevamos escritas hasta ahora figuran las palabras recepción, apreciación, respuesta para definir un mismo concepto o ámbito de aplicación, de seguir escribiendo es seguro que aparecerían otras muchas como, por ejemplo, influencia, repercusión, asimilación, recibimiento o, según cómo, reconocimiento y proyección. Igualmente, más pronto o más tarde acabarían aflorando el término fortuna o la locución nominal fortuna crítica que, de momento, hemos evitado por las serias implicaciones historiográficas que uno y otra conllevan.

Es preciso salir al paso e intentar desenmarañar semejante embrollo poco menos que babélico. Empezaremos por el flanco más fácil de atacar. Acabamos de decir que podríamos añadir la palabra reconocimiento a la a la lista de las utilizadas hasta ahora en lugar de recepción. Efectivamente, dada una vez más la naturaleza axiológica del arte, la recepción artística lleva asociado siempre algún grado de reconocimiento implícito o explícito. Con todo, a pesar de la operatividad del término en caso de enfrentarnos a la estimación de artistas, marchantes y críticos, de obras y escuelas y hasta de géneros, estilos y movimientos, la palabra pierde flexibilidad al investigar las respectivas repercusiones y deja de funcionar cuando se interrogan épocas o períodos artísticos. Asimismo, como que desde un punto de vista semántico el vocablo queda ligado a los de reputación, distinción, consagración, éxito y fama, se reduce aun más su campo de aplicación epistemológica al tiempo que aumenta la indeterminación terminológica⁷. Siendo, pues, el de reconocimiento, un término de alcance significativo concreto que no satisface el ámbito de la recepción artística en su totalidad, debemos buscar otros que la definan plenamente.

University Press, 3ª reimpr., 1994, págs. 10 y ss.) y la reiterada insistencia de la *Visual Culture* por integrar la reflexión teórica y filosófica (vid. *The subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, págs. 1-5 y págs. 52-72) prueban que la situación no ha variado mucho desde entonces. No hace mucho, la cuestión resurgía con fuerza en un coloquio sobre estudios visuales evidenciando la vigencia de la situación (vid. Mark A. CHEETHAM, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY, «Visual Studies, Historiography and Aesthetics», *Journal of Visual Culture*, 4 (abril 2005), págs. 75-90).

7 Quizás por eso Nuria Peist opta por los términos reconocimiento y consagración desde un principio (vid. Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid: Adaba Editores, 2012, págs. 26-27).

La práctica historiográfica de ascendencia italiana ha situado –y sigue situando– los estudios relativos a la estimación artística y sus oscilaciones bajo el doble denominador común de fortuna y fortuna crítica. Teniendo en cuenta que en la tradición lingüística italiana el vocablo fortuna apunta directamente a la condición mudable de las cosas debida a nuestra diferente disposición temporal⁸, voz y término definen y engloban el conjunto del área de conocimiento que nos ocupa con bastante eficiencia. De aquí el éxito de penetración cosechado por una y otro desde que, en 1927, Roberto Longhi incluyera el capítulo titulado *Fortuna storica di Piero Della Francesca* en un estudio suyo sobre el pintor toscano⁹ de gran difusión e impacto internacionales¹⁰. Tras la opaca presentación del término fortuna crítica en 1956 con la tesis de licenciatura del florentino Giovanni Previtali dirigida por Longhi¹¹, de una parte, el uso que Bruno Foucart hiciera de él en su artículo sobre Lenoir de 1969¹², de la otra, y después que Sylvie Béguin lo divulgara en el catálogo de una importante exposición sobre la escuela de Fontainebleau tres años más tarde¹³, palabra y término se han ido consolidando hasta convertirse en uno de los paradigmas de la Historia del Arte. Tanto que, hoy por hoy, se les identifica y confunde con el de recepción¹⁴. Al menos, en los países de habla latina.

-
- 8 Un recorrido comparativo por las dos últimas ediciones del diccionario de la Accademia de la Crusca –equivalente a nuestra Real Academia Española– confirma la continuidad histórica de este significado (cfr. ACCADEMIA DELLA CRUSCA: «Fortuna», en *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Firenze: Domenico Maria Manni, 4ª ed., vol. 2, 1731, pág. 507; e *ibidem*, Firenze: Tipografia Galileiana di M. Cellini, 5ª ed., vol. 6, 1889, pág. 412).
- 9 Vid. Roberto LONGHI, «Fortuna storica di Piero della Francesca», en *idem*, *Piero della Francesca*, Roma: Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, 1927 (págs. 115-169 en la edición efectivamente consultada: Firenze, Sansoni Editore, 1980). Además de este capítulo, en la tercera y definitiva edición italiana de 1963 se añadió otro dedicado a la fortuna experimentada por la obra del pintor entre una edición y otra. (vid. *idem*, «Fortuna storica di Piero della Francesca dal 1927 al 1962», en *idem*, *Opere complete di Roberto Longhi. III. Piero della Francesca*, Firenze, Sansoni Editore, 1963 [págs. 153-170 en la citada reimpresión de 1980]).
- 10 Aquel mismo año salía a la luz la edición francesa (Paris: G. Crès et Cie, 1927) y tres más tarde la inglesa (New York: F. Warne & Co, 1930). Después, se publicaron otras dos ediciones italianas ampliadas por el propio Longhi (2ª ed., Milano: U. Hoepli, 1945; 3ª ed., Firenze: Sansoni, 1963). Esta tercera y definitiva edición florentina ha tenido sucesivas reediciones en diversas lenguas.
- 11 Vid. Giovanni PREVITALI, *Fortuna critica dei primitivi italiani nel settecento*, Tesi di Laurea, Relatore Professore Roberto Longhi, Facoltà di Lettere, Università di Firenze, 1956 (Tesi di laurea storiche, 3572). Hablamos de opaca presentación del término porque el adjetivo caería del título al ser publicada ampliada una década más tarde (vid. *idem*, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino: Giulio Einaudi, 1964).
- 12 Vid. Bruno FOUCART, «La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier Musée des Monuments Français», *Information d'Histoire de l'Art*, 14 (1969), págs. 223-232.
- 13 Vid. Sylvie BÉGUIN, «L'École de Fontainebleau. Fortune critique», en Sylvie Béguin, ed., *L'École de Fontainebleau (Grand Palais, 17 octobre 1972-15 janvier 1973)*, Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1972, págs. xix-xxxi. Dos meses después, la exposición se presentaba en la National Gallery de Ottawa con un catálogo bilingüe en inglés y francés (vid. *Fontainebleau*, Ottawa: Art Gallery of Canada/Galerie Nationale du Canada, 2 vols, 1973) que contribuiría a la expansión del término.
- 14 Vid. Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona: Universitat Autònoma de Barcelona/ Universitat de Barcelona/ etc., 2012, pág. 28.

Por evocadoras que puedan llegar a ser palabra y locución en lengua italiana y a despecho de la sanción favorable que les proporciona su enraizado uso¹⁵, no cabe duda que la locución es más restrictiva que la voz sola. Las connotaciones evaluativas e interpretativas debidas al adjetivo invitan a reducir la investigación sobre fortuna crítica al estudio de los mecanismos de la apreciación de obras, artistas, estilos, etc. en base únicamente a la exégesis de la literatura artística y nada más. Tal como, de otra parte, ha sido en la práctica habitual de la historiografía al respecto.

La palabra fortuna sin adjetivar permite acoger mucho mejor no sólo enfoques interdisciplinarios diversos, sino también cualquier realidad de la cultura visual o del imaginario colectivo. Sin embargo, presenta algunos inconvenientes que nos impiden aceptarla como indicativo categóricamente paradigmático. La principal objeción es de orden semántico. En las lenguas latinas, la voz fortuna significa suerte así como azar o concatenación fortuita de sucesos¹⁶; unas nociones, éstas, que se avienen mal con la naturaleza variable, pero históricamente condicionada, nunca arbitraria ni caprichosa, de la apreciación y las reputaciones artísticas¹⁷. Tampoco es un inconveniente menor la escasa o nula penetración que expresión y voz han tenido en la historiografía artística germana y angloamericana. A la hora de identificar los estudios sobre la oscilación de las valoraciones artísticas, la tradición anglosajona ha tendido a prescindir de etiquetas universales o bien a situarlos bajo el sufrido amparo de la expresión *art criticism* y, en menor medida, del vocablo *reception* o de la expresión *critical reception*. La germánica, en cambio, ha preferido la voz *rezeption* casi unánimemente¹⁸. En realidad, no hacían con ello sino acomodarse a la terminología que operaba en los estudios literarios de sus respectivos dominios lingüísticos.

Aunque la más elemental prudencia científica aconseja respetar en la medida de lo posible la terminología sancionada por el uso, las limitaciones que presentan el vocablo

15 No olvidemos que la expresión fortuna crítica se hizo habitual en el área más avanzada de los estudios literarios italianos ya en la década de los setenta.

16 Con esta doble acepción es recogida la voz por la Real Academia Española (*vid. Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 21ª ed., t. I, 1992, pág. 987). En catalán, el vocablo toma el sentido de suerte entendida como encadenamiento azaroso de acontecimientos (*vid. INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS*, «Fortuna» y «Sort», en *Diccionari de la llengua*, Barcelona-Palma de Mallorca-València: Edicions 3 i 4-Edicions 62-etc., 1995, pág. 904 y pág. 1702, respectivamente). La Académie Française añade a estos dos conceptos el de azar (*vid. Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris: Librairie Arthème Fayard-Imprimerie Nationale, 9ª ed., t. II, 2000, pág. 248). Dado que la voz fortuna del diccionario de la Accademia della Crusca (1863-1924) data de 1889 y el Consiglio Superiore della Lingua Italiana no ha elaborado aun ningún diccionario oficial, hemos consultado otros de gran difusión y prestigio. En ellos el significado de la palabra remite tanto a la noción de suerte como a la de destino no sometido a la voluntad humana (*vid. Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, eds. Muro Dogliotti y Luigi Rosiello, Bologna: Nicholas Zanichelli, 11ª ed., 1987, pág. 755; *Dizionario della lingua italiana*, eds. Francesco Sabatini y Vittorio Coletti, Milano: Sansoni, 3ª ed., 2007-2008, pág. 1047).

17 El condicionamiento histórico había sido defendido ya por Francis Haskell para los dos primeros tercios del siglo XX (*vid. Francis HASKELL, Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London: Phaidon Press, 1976). Recientemente, Vicenç Furió lo ha demostrado sin límites cronológicos constituyendo la tesis principal de su libro (*vid. V. FURIÓ, Arte*).

18 Para uno de los primeros, *vid. Heribert REINERS, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik; ein Kapitel der rezeption der Gotik in Deutschland*, Strasburg: J.H.E. Heitz & Mündel, 1909.

fortuna y la locución fortuna crítica son de suficiente calado como para tener que buscar otras formas conceptualmente más apropiadas y, a poder ser, aceptables también en los principales ámbitos lingüísticos o geográficos occidentales. El despliegue de la *rezeptionästhetik* en los años sesenta y su ulterior expansión fuera de Alemania a lo largo de las dos décadas siguientes han propiciado el desarrollo de la tendencia a definir los estudios de fortuna o fortuna crítica en términos de recepción y recepción crítica. Conviene, pues, analizar hasta que punto puedan ser éstas más adecuadas.

Más allá de la generalizada expansión geográfica de su uso, el vocablo recepción presenta tres ventajas adicionales. Palabra de origen latino relacionada con la noción de recibir aquello que se nos ha transmitido, significa recibimiento y acogida tanto en lenguas latinas como en inglés¹⁹. Desprovista de la connotación relativa a proceso fortuito propia del concepto de fortuna, la voz recepción define plenamente el campo de estudio que nos ocupa. Por su parte, la palabra alemana *rezeption* es un neologismo tomado de las lenguas latinas que los historiadores de la literatura y del arte germánicos introdujeron en lugar del equivalente y genuino *Aufnahme* a principios de la pasada centuria²⁰. Así, pues, siendo una voz latina, resulta universalmente aceptable con independencia de la tradición en la que cada uno pueda alinearse. Por último, desde un punto de vista epistemológico la palabra fortuna se acopla muy bien a una concepción positivista de la obra de arte immanente que excluye al receptor en tanto que agente artístico productivo. El vocablo recepción, en cambio, permite incluir toda la tradición estética que desde Valéry, Benjamin y Sartre, pero sobre todo desde Jauss y la escuela de Constanza, considera la obra de arte abierta a la recreación por parte del receptor y, por tanto, variable según la acogida histórica que haya recibido.

En definitiva, lejos de toda sumisión a la moda o a las imposiciones culturales del centro sobre las periferias, es preferible la utilización del término recepción al de fortuna o fortuna crítica. Y ello a pesar de no escapárenos los esfuerzos de algunos historiadores actuales adscritos a la corriente de la experiencia del espectador, pero distanciados de las más significativas manifestaciones de la *Rezeptionsgeschichte* alemana, por evitar el término que proponemos²¹. Con todo, vistas las prácticas historiográficas al uso y sopesando la alerta de Pierre Vaisse respecto al riesgo de incompreensión que supone el intento de esta-

19 Respecto a la voz en lenguas latinas, remitimos a los diccionarios citados en la nota n.º. 16. Para el significado en inglés, *vid.* «Reception», en *The Oxford English Dictionary*, eds. J.A. Simpson y E.S.C. Weiner, Oxford: Clarendon Press-Oxford University Press, t. XIII, 2ª ed., 1991, págs. 320-321.

20 El diccionario Duden, el de referencia de la lengua alemana ya desde su primera edición en 1880, no introdujo la voz *Rezeption* entendida en el sentido de *Aufnahme* (recibimiento, acogida) hasta 1934 (*vid.* «Rezeption», en Otto Basler, ed., *Der Grosse Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 11ª ed. ampliada, 1934, pág. 597). Desde entonces ha perdurado esta acepción (*cf.* *Das Große Wörterbuch der Deutschen Sprache in sechs Bänden*, Mannheim: Bibliographisches Institut, t. VI, 1980, págs. 2168-2169).

21 Este sería el caso, por ejemplo, de los editores y de la mayoría de los ensayistas de una de las obras relativamente recientes que muestra con mayor claridad las posibilidades metodológicas de la interacción entre la obra de arte y sus públicos (*vid.* Thomas FRANGENBERG y Robert WILLIAMS, eds, *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Burlington [Vermont] y Aldershot [U.K.]: Ashgate Publishing Co., 2006; reed. digital, Farnham [U.K.]: Ashgate Pub. Co, 2011).

blecer diferencias entre recepción y fortuna o fortuna crítica²², en algunas ocasiones no es posible dejar de hablar de fortuna sin empobrecer su sentido u oscurecer la circunstancia histórica.

RECEPCIÓN, FORTUNA CRÍTICA Y RECONOCIMIENTO. ALCANCE CONCEPTUAL Y LÍMITES

Aclarada la cuestión terminológica, pero advertidas también las prevenciones y confusiones conceptuales derivadas tanto de la frecuente identificación de los estudios de recepción con los de fortuna crítica, como del hecho que toda recepción del arte importa un grado u otro de reconocimiento, aprovechamos las sinergias generadas en el epígrafe anterior para examinar sus respectivos límites.

Hecha abstracción del ontologismo y el metafisicismo subyacentes en los conceptos adornianos de historicidad y verdad, por una parte, así como de las divergencias sobre los problemas de la autonomía del arte y la verdad estética, por la otra, Theodor Adorno advertía ya desde la tradición de la teoría crítica que la obra de arte existe por su historicidad. Al ser las apreciaciones cambiantes, lo artístico (la *artisticidad* o *Kunsthafügigkeit* adorniana) radica en las reacciones que la obra provoca, no en su objetividad material. La obra de arte es, pues, histórica por ser objetivación de una conciencia multicultural cambiante²³; objetivación que toca al historiador percibir y construir. Desde el flanco de quienes, como los teóricos de la experiencia estética y los de la estética de la recepción, niegan el concepto de verdad estética, se llega a conclusiones similares. Extrapolando el posicionamiento de James J. Porter sobre la historia del mundo clásico a nuestra disciplina, la recepción reside en la estirpe —él habla de *boundlines*— de la historia del arte porque es imposible aproximarse a un hecho histórico al margen de los comentarios y las recepciones anteriores del mismo²⁴. Así las cosas, deberíamos concluir que el ámbito de los estudios de recepción del arte es tan amplio que alcanzaría la totalidad del dominio disciplinario de la Historia del Arte.

Es quizás por esta inmanencia recepcionista que se tiende a confundir los estudios de fortuna o fortuna crítica con los de recepción en tanto que géneros historiográficos. Contrariamente a la ya aludida opinión de Pierre Vaisse sobre lo arbitrario de todo intento de establecer distinciones entre unos y otros, el hecho contrastable es que se trata de dos dominios sólo en parte coincidentes, pero en ningún caso equivalentes. La fortuna crítica, que conceptualmente es concebida como la tradición crítica sobre cualquier aspecto de los mundos del arte, o sea, como la trayectoria seguida por sus valoraciones o atribucio-

22 Vid. Pierre VAISSE, «Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art», *Réception, diffusion, Histoire de l'Art*, 35-36 (octubre 1996), pág. 4.

23 Vid. Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, Madrid: Editorial Taurus, 1980, pág. 252.

24 Vid. James I. PORTER, «Reception Studies. Future Prospects», en Lorna Hardwick y Christopher Stray, eds., *A Companion to the Classical Receptions*, Malden (Mass.) y Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pág. 470.

nes de sentido a lo largo del tiempo²⁵, en tanto que género historiográfico es, en expresión feliz de Vicenç Furió, la «historia póstuma» de estas valoraciones e interpretaciones²⁶. Aunque debería incluir también las contemporáneas porque, de acuerdo con la práctica historiográfica, la noción de fortuna crítica encierra la totalidad de testimonios y juicios emitidos sobre fenómeno artístico analizado, se trata de una expresión tan fuertemente sintética que sigue siendo válida. Hecha la puntualización, cabe decir que, como género historiográfico, la tradición de los estudios de fortuna crítica se ha ceñido casi exclusivamente a los comentarios sobre el fenómeno escritos por críticos de arte contemporáneos o historiadores del arte posteriores²⁷ que pueden encontrarse en la literatura artística²⁸. Prescindiendo de los factores explicativos de dicha tradición, la verdad es que la fortuna crítica ha sido el ámbito en que los estudios sobre recepción se han mostrado más fértiles y mayores éxitos han cosechado.

Aunque en la práctica historiográfica no todos los trabajos de fortuna crítica se sustentan en la literatura artística, con ellos no se abraza el campo de la recepción artística en su conjunto. Quizás por eso cada vez es mayor el número de investigaciones que, fijándose en cualquier producto de la cultura visual intentan dar cuenta también de influjos, transferencias y apropiaciones en materia de arte. Pero, ni aun con la ampliación del dominio a la fortuna visual²⁹ o al estudio de la difusión de modelos artísticos y sus causas³⁰, queda cubierta la totalidad del campo. Desde el desarrollo de la estética de la recepción y teorías afines como la del *reader's response criticism* norteamericana, hay dos aspectos de la recepción artística que resultan esenciales. Uno se refiere a la manera como una persona, hecho o asunto son apreciados por los diversos agentes creadores de opinión; el otro, a cómo los percibe los distintos receptores, espectadores o públicos en general³¹. El primer aspecto conforma el registro histórico y, por tanto, coincidiría bastante aproximadamente con el de fortuna crítica. El segundo, en cambio, mucho más difícil de determinar porque de las experiencias grupales o individuales no registradas sólo podemos tener indicios indirectos, supera con creces el objeto y los límites de los estudios de fortuna crítica. Des de un punto de vista conceptual y en tanto que género historiográfico, esta última no es, pues,

25 Cfr. Nikos HADJINICOLAOU, *La producción artística frente a sus significados*, México: Siglo XXI Editores, 1981, caps. 3 y 5.

26 Vicenç FURIÓ, *Sociología de l'art*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1995, pág. 303.

27 Vid. P. VAISSE, «Du rôle», pág. 4.

28 Vid. V. FURIÓ, *Arte*, pág. 14.

29 Para una de las primeras aproximaciones, vid. Olivier BONFAIT, «Réception et diffusion. Orientations de la recherche sur les artistes de la période moderne», *Historie de l'Art*, 33-36 (octubre 1996), pág. 101.

30 Aquí seguimos la noción de fortuna crítica debida a Calvo Serraller (cfr. Francisco CALVO SERRALLER, «Prólogo», en María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial, 1991).

31 Cfr. Wolfgang KEMP, «The Work of Art and his Beholders. The Methodology of Aesthetic of Reception», en *The Subjects of Art History*, págs. 181-182.

sino una parte importante de la amplia teoría de la recepción o, en términos más novedosos y ajustados, de la historia de la recepción³².

Dado que la producción artística no pasaría de ser una elaboración de meros artefactos si no tuviera una intencionalidad declarada de producir objetos con una forma significante destinada a provocar una comunicación especial con el receptor todo lo alejada de las leyes de la teoría de la información que se quiera³³, el objeto artístico reclama siempre al autor y al receptor. En efecto, aunque la obra, una vez ejecutada, no precisa ya del autor para realizar su función transmisora ni lo precisa tampoco el receptor porque es éste quien en última instancia construye la obra, en el proceso de interpretación el receptor no puede dejar de intentar ponerse en el lugar del artista³⁴. Consecuentemente, por mucho énfasis que pongan las teorías de la recepción en desplazar el peso del autor hacia el receptor, la recepción no se reduce a los dos aspectos básicos puestos de relieve en el párrafo anterior. De hecho, al apelar a los espectadores más próximos o al público contemporáneo, es la intencionalidad del efecto aquello que proporciona el carácter histórico de una obra³⁵. De aquí, quizás, y no sólo porque el artista también funciona como receptor, que hasta la estética de la recepción se haya abierto también a las circunstancias de producción³⁶. He ahí, pues, una diferencia más por la que la fortuna crítica tal como habitualmente se practica es un dominio historiográfico cuyos límites se insertan dentro de los más amplios de la historia de la recepción.

Dejando a un lado la trascendencia que en la recepción de las artes tienen los canales de difusión y la importancia que se les concede tanto en los estudios tradicionales de fortuna como en los de recepción, desde un punto de vista conceptual podríamos identificar una y otra. Ambas quedan conformadas por el conjunto de apreciaciones, valoraciones, juicios e interpretaciones que de una obra, de un artista, de un estilo o de cualquier otro aspecto del arte se han realizado. Por eso, porque son conceptualmente equiparables, a menudo se las confunde y por eso en el epígrafe anterior las hemos agrupado, tras las pertinentes precisiones terminológicas, bajo la general denominación de recepción. La cosa cambia, sin embargo, desde una óptica estrictamente historiográfica.

32 En el mundo anglosajón y norteamericano, cada vez se habla más de *reception history* en el ámbito de los estudios literarios, históricos y en los de la exégesis bíblica. Desconocemos que se haya utilizado en el campo de la Historia del Arte en el sentido que nosotros le damos.

33 Cfr. Àngel MONLEÓ I GALCERÀ, «Multiplicitat de les funcions de l'art. Importància de la funció comunicativa i de la funció utilitària», *Comentaris d'Antropologia Cultural*, 6 (1984), págs. 85-89.

34 Vid. Ernst H. GOMBRICH, *Arte e ilusió. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Editorial Debate, 1998, pág. 195.

35 Vid. N. HADJINICOLAOU, *Producción*, pág. 29.

36 Vid. Manuel PÉREZ LOZANO y Antonio URQUÍZAR HERRERA, «De Gombrich a la 'Rezeptionsästhetik'. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales», en Paula Lizarraga, ed., *E. H. Gombrich, in memoriam. Actas del I Congreso Internacional 'E. H. Gombrich (Viena 1909-Londres 2001). Teoría e Historia del Arte'*. Pamplona, 2002, Barañáin (Nav): EUNSA, 2003, pág. 334-346. Como ejemplos de aplicación práctica, vid. Antonio URQUÍZAR HERRERA, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001 y vid. *idem*: «Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la edad moderna y transformaciones en la recepción de la practica artística», en *Modelos, intercambios y recepción artística*, págs. 507-522.

Como que el historiador del arte no puede permanecer de espaldas a la recepción, podríamos plantearnos hasta que punto la Historia del Arte no es en el fondo más que la historia de la recepción del arte. Pero no es este planteamiento maximalista el que marca las diferencias historiográficas entre fortuna y recepción. Historiográficamente hablando, los estudios de recepción son una rama como otra cualquiera de la Historia del Arte y así hay que entenderlos; como historia de la recepción artística. En la práctica historiográfica comúnmente practicada hasta hace poco, ha correspondido a los de fortuna crítica ocuparse de los que hoy pasan por ser de recepción³⁷. Ciertamente, de acuerdo con la tradición historiográfica no existen diferencias entre historia de la recepción y fortuna crítica ni aun con el añadido de de la fortuna visual. Pero, conviene subrayarlo, sólo en la práctica historiográfica tradicionalmente al uso. Desde los esfuerzos de aplicación de la estética de la recepción y las teorías afines a la historia del arte, surgen las diferencias.

Entendido que hay que separar la dimensión historiográfica de la recepción del arte de la dimensión especulativa de las diferentes estéticas de la recepción³⁸, la historia de la recepción sobrepasa los límites del tradicional dominio de fortuna crítica, Y, ello, no sólo porque utiliza fuentes no exclusivamente escritas, sino sobre todo por el énfasis que pone en conocer las actitudes e interpretaciones sobre el objeto de estudio debidas a artistas y promotores, coleccionistas y marchantes, críticos e historiadores y los diferentes grupos de públicos con independencia de si se tienen o no se tienen testimonios escritos. Denominémosla análisis del espectador implícito o de cualquier otra manera, este intento por entender las respuestas no explícitas de los diversos agentes del sistema de las artes y las, por definición, nunca expresadas de los diferentes públicos excede el terreno de meras especulaciones teóricas. Necesita, eso sí, el concurso de planteamientos metodológicos apropiados; pero las respuestas implícitas pueden objetivarse y no faltan ejemplos en la historiografía de la sociología del arte y de las teorías de la recepción que lo confirman. No procede, en suma, hacer coincidir los límites historiográficos tradicionales de la fortuna crítica con los de la historia de la recepción mucho más amplios.

Los problemas no terminan con la delimitación del campo entre historia de la recepción y fortuna crítica. Falta examinar el lugar que ocupan los estudios sobre reconocimiento en todo ello. En el primer epígrafe de este trabajo indicábamos ya que, a pesar de estar asociado al proceso de recepción, el alcance significativo del reconocimiento es concreto y en modo alguno abarca todos los ámbitos de la recepción. En consecuencia, las investigaciones sobre los mecanismos y evolución de la reputación, distinción, consagración y fama de artistas, obras, estilos etc. configuran un territorio particular de la historia de la recepción y, siendo la noción de historia de la recepción conceptualmente coincidente con el de fortuna crítica, también de esta última. La cosa resulta, sin embargo, distinta de analizarla desde una óptica estrictamente historiográfica. Los estudios de reconocimiento no comienzan a darse –y aun tímidamente– hasta finales de la pasada centuria y principios de ésta; justo cuando el término recepción absorbe al de fortuna crítica y la historia de la recepción amplía los límites en los que se había movido la tradición historiográfica de la fortuna

37 Vid. V. FURIÓ, *Arte*, pág. 28.

38 Vid. P. VAISSE, «Du rôle», pág. 3.

crítica³⁹. Si, el análisis de los mecanismos y evolución del éxito y las reputaciones nunca ha sido un elemento primordial ni programático en la tradición historiográfica de la fortuna crítica, habrá que considerar los estudios del reconocimiento como parte integrante de los de la historia de la recepción y, sólo conceptualmente, también de la fortuna crítica.

RECAPITULACIONES

Salvadas las dificultades derivadas del hecho que la recepción artística es algo inherente a la práctica del historiador del arte, en síntesis apretadísima podemos concluir que desde un punto de vista conceptual y de procedimiento los estudios de recepción y los de fortuna crítica son dos dominios sólo en parte coincidentes; pero en absoluto coincidentes. La fortuna crítica, que conceptualmente se concibe como la trayectoria seguida por las valoraciones y atribuciones de sentido sobre algún aspecto de las artes a lo largo del tiempo, como género historiográfico es la historia de las valoraciones e interpretaciones posteriores englobando tanto el conjunto de testimonios y juicios críticos como el examen de la difusión de modelos artísticos. Sin embargo, no agota el campo historiográfico de la recepción del arte porque deja de lado la manera con que ese aspecto de las artes ha sido percibido por los distintos públicos o receptores. Así, pues, desde una perspectiva conceptual y como género historiográfico, la fortuna crítica no es más que una extensión de la historia de la recepción. Por eso, hechas las precisiones terminológicas, la hemos agrupado bajo la apelación general de recepción.

Desde una óptica historiográfica estricta la historia de la recepción artística sobrepasa los tradicionales dominios de la fortuna crítica no sólo por la utilización de fuentes no exclusivamente escritas, sino sobre todo por fijarse también en las actitudes e interpretaciones de aquellos diversos receptores que, por no dejar testimonios escritos, hemos denominado implícitos. Por último, como que el examen de los procesos de reputación, de la consagración o del éxito no ha comenzado a interesar a los historiadores del arte hasta muy recientemente, configuran también un territorio particular de la historia de la recepción y, aunque sólo desde un punto de vista conceptual, también de la fortuna crítica.

39 Vid. Àngel MONLLEÓ I GALCERÀ, *Els estudis de recepció en les arts visuals. Història i anàlisi* (trabajo fin de máster, en prensa), Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014 (http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/60140/1/TFM_Monlleo_Galcera.pdf), especialmente págs. 178-187 («L'albada de la historiografia sobre el reconeixement artístic»).

**LOS OCHENTA Y LA VUELTA AL ORDEN EN ITALIA.
LA CRÍTICA DE ARTE.
DESDE LA TRANSVANGUARDIA HASTA LA *NUOVA MANIERA***

NOEMÍ FEO RODRÍGUEZ

RESUMEN

Tras la herencia de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx, presente en las obras de arte conceptual y de *arte povera* desde los años sesenta, surge, a finales de los setenta en Europa y en Estados Unidos, una tendencia que tiene como fin último la recuperación de la pintura. En Italia, el denominado *ritorno al mestiere* fue la base del discurso de diversas manifestaciones artísticas, que como la Transvanguardia italiana o el Anacronismo, se desarrollaron a lo largo de la década de los ochenta.

PALABRAS CLAVE

Posmodernidad, retorno, pintura, Transvanguardia, anacronismo, neomanierismo, crítica de arte.

ABSTRACT

The eighties and the return to order in Italy. The art critic. From the Transavantgarde to the *Nuova Maniera*. Following the legacy of the avant-garde of the early twentieth century, present in the works of conceptual art and *arte povera* since the sixties, it emerged, in the late seventies in Europe and in the United States, a trend that has as it's ultimate goal the recovery of the painting. In Italy, the so-called *ritorno al mestiere* was the basis of the speech made of some artistic manifestations, that as the Italian Transavantgarde or the Anachronism, were developed throughout the eighties.

KEYWORDS

Postmodernity, return, painting, Transavantgarde, anachronism, Neomannerism, art criticism.

A finales de la década de los setenta se desarrolló, tanto en Europa como en Estados Unidos, un creciente interés por la recuperación de la pintura y la memoria histórico-artística. La reivindicación de la figuración, el cromatismo y la expresividad en la obra de arte fue una respuesta al dominio imperante de las tendencias que, como el arte conceptual o el *arte povera*, continuaron con la herencia de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx. A este respecto, Arthur C. Danto señaló que durante la década de los años ochenta, cuando surgieron las tendencias neoexpresionistas, se creyó en una nueva dirección del arte, «más tarde nace la sensación de que la característica de este nuevo periodo era esa ausencia de dirección, y que el neoexpresionismo era más una ilusión que una verdadera dirección»¹.

Conceptos como el dinamismo, el eclecticismo o la idea del regionalismo como territorio cultural del artista, es decir, el *genius loci*, definieron parte de los discursos de los lenguajes artísticos que tenían como objetivo la recuperación de la pintura. Estos conceptos habían sido teorizados también por el arquitecto Charles Jencks en los Estados Unidos. Jencks, quien escribió *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* en 1977, reiteró la necesidad de una llamada al orden creativo tras la imposibilidad del proyecto de vanguardias: «Por encima de cualquier estrategia formal, la condición posmoderna está atravesada por la tensión que se instaura entre la añoranza de un orden y la diseminación ecléctica»². En este sentido, la posmodernidad se estableció como una crítica a la modernidad, que ha sido, más bien, una recuperación de los planteamientos historicistas «(aunque a menudo vendidos como poshistóricos) que buscaban delinear una marca en el suelo a partir de la cual redefinir ciertos valores adheridos al discurso moderno»³.

Analizar la vuelta a la pintura y el eclecticismo característicos de los años ochenta es definir un rasgo de la posmodernidad⁴, al desvanecerse la antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura de masas. Los posmodernistas quedaron fascinados por el pasado, el sentido apropiacionista, la libertad en el lienzo y lo *kitsch*:

[...] se puso muy en boga en la década de los ochenta y parte de los noventa el calificativo 'posmoderno' [se utilizaba] para referirse a un estilo grandilocuente, expresionista y manierista: en arquitectura sus máximos representantes serían Robert Venturi, James Stirling y otros llamados *deconstruccionistas* como Peter Eisenman [...] Frank Gehry o Daniel Libeskind, y en plásticas Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Francesco Clemente o los demás italianos popularizados con el nombre de transvanguardia⁵.

El retorno hacia la figuración se fundamentó en la necesidad de utilizar los materiales para crear, como señala Anna Maria Guasch, «una representación capaz de una mayor vertebración cultural y [...] de autonomía frente a la palabra fuerte de lo político que

1 Arthur COLEMAN DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y la linde con la historia*, trad. Elena Neerman, Barcelona: Paidós, 1999, pág. 35.

2 Simón MARCHÁN FIZ, «Entre el orden y la diseminación», *Arquitectura*, 238 (1982), pág. 19.

3 Jorge Luis MARZO, *La memoria administrada. El Barroco y lo hispano*, Madrid: Katz, 2010, pág. 235.

4 Jürgen HABERMAS, «Modernidad un proyecto incompleto», en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires: Punto Sur, 1989, págs. 131-144.

5 Jesús Pedro LORENTE, *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pág. 533.



Fig. 1. Mimmo Paladino. *EN DE RE*, 1977, óleo sobre papel y cristal, 9 x 12 cm.

condiciona la mentalidad del arte de los años setenta hasta el punto de autocastigarse y de renunciar al placer de la composición por el rebajamiento de la complejidad de la obra»⁶. Los artistas recuperan los títulos en sus obras porque «no les asusta encontrar una relación comunicativa con el mundo, [y por ello] adoptan [...] una fórmula lingüística que tiende hacia lo figurativo»⁷.

En medio de un contexto político y económico definido por los acontecimientos de los años setenta (el conflicto árabe-israelí o la etapa final de la Guerra del Vietnam) y los ochenta (década de las tensiones beligerantes de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética) se organizaron diversas

exposiciones que determinaron un nuevo rumbo figurativo en el arte, como la muestra *Westkunst*, celebrada en Colonia en 1981. Esta colectiva, comisariada por Kasper König, representó la renovación alemana de los *Neue Wilden* (Nuevos Salvajes) y las obras, también expresionistas y figurativas, de los artistas italianos y norteamericanos. En el mismo año se celebró *A New Spirit of Painting*, en la Royal Academy of Arts de Londres. La muestra fue comisariada por Christos Joachimides, Norman Rosenthal y Nicholas Serota. En ella se apreció la incipiente influencia de la pintura de Philip Guston o Willem de Kooning:

En los estudios de artistas vuelven a proliferar los botes de pintura y hoy por hoy nada resulta tan raro como un caballete vacío en una escuela de arte. En Europa y América abundan los artistas que han redescubierto el placer de la pintura. En los estudios, en los cafés y en los bares, allí donde se reúnen artistas y estudiantes, asistimos a apasionados debates y tertulias sobre pintura. En pocas palabras los artistas están pintando de nuevo [...]»⁸.

En 1981 se organizó también en Francia la exposición *Barroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale*, en el Musée d'art moderne de la Ville de París. En esta muestra, comisariada por Suzanne Pagé, se utilizó el término nuevo barroco para definir a un grupo de artistas, caracterizados por el eclecticismo, la acumulación de modelos y la heterogeneidad de materiales. Un año después se celebró la *Documenta 7 de Kassel* y se inauguró *Zeitgeist*, una de las exposiciones más relevantes del siglo xx. Esta muestra «[...] pretendió encarnar el nuevo Espíritu de los Tiempos, un espíritu que despedía a la razón y daba la bienvenida a la subjetividad, a lo visionario, lo erótico, lo alucinatorio y que quería dejar constancia del cambio de sensibilidad operado en la escena artística del momento»⁹. Celebrada en el Martin-Gropius-Bau de Berlín, *Zeitgeist* «no solo fue [...] una respuesta simbólica a una situación de crisis generalizada sino uno de los primeros [...] intentos, dentro

6 Achille BONITO OLIVA, «Vanguardia/Transvanguardia», en Anna Maria Guasch, ed., *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000, págs. 43-55.

7 *Ibidem*.

8 Christos M. JOACHIMIDES, «Un nuevo espíritu en la pintura», en Anna Maria Guasch, ed., *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000, págs. 13-17.

9 Anna Maria GUASCH «El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte», *D'art: revista del departament d'Historia de l'Arte*, 22 (1996), págs. 143-159.

del fenómeno expositivo de los ochenta, de concebir una exposición como un 'objeto de culto' a partir [...] de la consideración del comisario como 'sumo sacerdote'¹⁰. En ella participaron los *Neue Wilde* de Colonia como Bömmels, Dahn y Tannert, los *Heftige Malerei* de Berlín, entre los que destacaron Baselitz, Lüperzt o Middendorf, los transvanguardias italianos, como Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria y Mimmo Paladino, y los norteamericanos, Susan Rottenberg, Jennifer Bartlett, Nicholas Africano o Robert Moskowitz [Fig. 1].

Estos últimos formaron parte de la *New Image*, manifestación artística norteamericana que tomó como referencia la obra de los setenta de Philip Guston. Este grupo se consolidó en la exposición *New Image Painting*, comisariada por el crítico e historiador del arte Richard Marshall en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, ciudad donde también, en 1978, surgió la denominada *Bad Painting* (Pintura mala) o *Dumb Art* (Arte tonto) que se oponía decisivamente frente a los lenguajes artísticos de los setenta. El sarcasmo, la subjetividad o el cuestionamiento de la pintura fueron conceptos fundamentales en las obras de artistas como James Albertson, Joan Brown, Charles Garabedian, Judith Linares, Earl Staley o William Wegman. El término fue acuñado por la crítica de arte Marcia Tucker, quien comisarió en The New Museum of Contemporary Art de Nueva York, la exposición más relevante del movimiento¹¹.

En esta misma línea Barbara Rose comisarió, en 1979, la muestra *American Painting: The Eighties*, en The Gree Art Gallery and Study Center de Nueva York, en la que se consolidó la *New Image* como la corriente pictórica más relevante en Norteamérica a finales de la década de los setenta y comienzos de la de los ochenta. Precisamente la *New Image* continuó la línea figurativa del movimiento *Pattern & Decoration*, fundado en 1975 en Nueva York por los artistas Miriam Shapiro y Robert Zakanitch. El grupo se caracterizó por una obra artesanal que retomó tanto las formas ornamentales y decorativas, como «la 'artisticidad' del color exuberante y la del arabesco, extraído del repertorio inagotable de la propia historia del arte desde las decoraciones islámicas, los quimonos japoneses, los azulejos mejicanos, los manuscritos persas, la cerámica marroquí y los entrelazos celtas hasta los papeles pintados del movimiento inglés *Arts and Crafts*»¹².

Evidentemente, la crítica de arte fue imprescindible para garantizar la expansión a lo largo de la década de los ochenta de aquellas manifestaciones artísticas que abogaban por la vuelta a la pintura. En Italia, Achille Bonito Oliva, Renato Barilli, Italo Mussa o Maurizio Calvesi fueron algunos de los ideólogos de las manifestaciones artísticas que en Italia

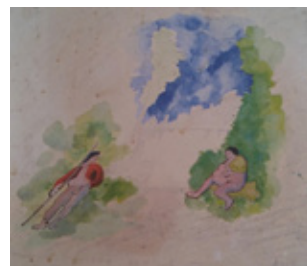


Fig. 2. Sandro Chia. *Sin título* (G basado en la *Tempestà* de Giorgione). 1977, acuarela, óleo y lápiz sobre papel de tinta, 28 x 32,8 cm.

10 *Ibidem*.

11 Marcia TUCKER, «*Bad*» *Painting*. [Exposición celebrada en New York, The New Museum of Contemporary art, 1978], New York: The New Museum, 1978.

12 Anna María GUASCH, *Del arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000, pág. 229.



Fig. 3. Bruno Ceccobelli, Giuseppe Gallo, Gianni Dessì, Domenico Bianchi en Roma. Foto: Mimmo Capone.

defendieron la necesidad de retomar la técnica y la figuración. El concepto de crítica militante y por lo tanto, protagonista, determinó no solamente la funcionalidad de la disciplina teórica sino su utilidad en el comisariado de exposiciones. En este sentido es imprescindible reconocer que, durante la década de los años ochenta, las muestras individuales y colectivas representaron un útil medio para expandir internacionalmente los discursos desarrollados por los críticos de arte que sustentaban la producción artística y que permitieron su reconocimiento en el escenario cultural contemporáneo.

La proliferación sucesiva de grupos y teorías en Italia acordes a un lenguaje de la recuperación partió de características comunes. Destacan entre otras la vinculación estética que, de forma general, establecieron con la Antigüedad Clásica, el Renacimiento, el Manierismo, o el Fauvismo y el Expresionismo, así como, su carácter anacrónico, ecléctico y subjetivo. Se reconoce en sus trabajos la tendencia a lo cromático, lo decorativo, lo alegórico y lo retórico. Se mezclan en distintas escalas figuras y objetos incongruentes, se retoman los escorzos y las escenas mitológicas, primando un efecto descriptivo o narrati-

vo. Esta tendencia al retorno se inicia a finales de los setenta y continúa hasta comienzos de los ochenta, etapa conocida en Italia como los *anni di piombo*. El terrorismo, la violencia y la lucha armada caracterizaron un periodo histórico, que también en el ámbito cultural, se definió por la necesidad de una profunda reflexión, debido al agotamiento de la finalidad de la vanguardia. Este desencanto modifica la percepción de la cultura, produciendo un eclecticismo que remite a la historia del arte, es decir, a lo que las vanguardias artísticas desecharon en su discurso rupturista.

Precisamente, en 1978, en la obra colectiva *Fine delle avanguardie?* el crítico italiano Achille Bonito Oliva escribió «L'arte nella neoavanguardia italiana»¹³. En este texto definió a los artistas Chia, Clemente, Remo Salvadori y Francesco Bagnoli como postconceptuales. El nuevo discurso se centró en la necesidad de recuperar la subjetividad y rechazar abiertamente el experimentalismo de la década de los sesenta, que sólo propició impersonalidad y objetividad, información y no comunicación¹⁴ [Fig. 2].

En 1979, en el mismo año que se publica *La condición posmoderna*¹⁵ de Jean-François Lyotard, se presentó en la galería Paul Maenz de Colonia la muestra *Arte Cifra*. Fue comisariada por Wolfgang Max Faust y en ella participaron Chia, Clemente, De Maria, Nino Longobardi, Paladino y Ernesto Tatafiore. Reunidos bajo el término *Arte Cifra*, no se podían considerar ni un grupo, ni un movimiento declarado y mucho menos una Nueva Vanguardia: «El *Arte Cifra* renuncia al iluminismo y a la verdad en el sentido corriente. En el lugar

13 Achille BONITO OLIVA, «L'arte nella neoavanguardia italiana», en *Fine delle avanguardie? I problemi di Ulisse*, Firenze: Nuova Sansoni, 1978.

14 A. M. GUASCH, *Arte último*, pág. 274.

15 Jean-François LYOTARD, *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1989.

de la crítica orientada a un futuro, en el lugar de la utopía incita a una creación del 'aquí y ahora'¹⁶. Esta manifestación artística pretendió representar una corriente de superación de las obras de artistas como Mario Merz, Giovanni Anselmo o Jannis Kounellis.

Poco después, en «La post-avanguardia e una nuova idea dell'arte»¹⁷, Bonito Oliva definió a Bagnoli, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino y Salvadori como los miembros de un nuevo lenguaje artístico que rechaza el sentido lineal de la historia y se centra en la recuperación de la subjetividad y la autonomía de la creación. De forma paralela el crítico presentó, en la revista *Flash Art*, el neologismo *Transavanguardia*. Bajo este término aglutinó a un grupo de artistas entre los que se encontraban de nuevo Chia, Clemente, Cucchi, De Maria o Paladino. Fueron considerados por el crítico como los verdaderos representantes del retorno a la figuración.

Los artistas transvanguardistas inauguraron el 4 de noviembre de 1979 en Florencia, la muestra *Opere Fatte ad Arte*¹⁸, primera exposición como grupo. En el catálogo se recurrió a una interpretación de la célebre pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, con el fin de justificar la vuelta hacia el pasado artístico. Esta obra, que data de 1920, fue adquirida por el filósofo Walter Benjamin. Partiendo de este trabajo artístico Benjamin estableció un nuevo concepto de historia, acorde con la memoria y la recuperación de las identidades nacionales:

Hay un cuadro de Klee, titulado *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece [...] alejarse de algo sobre lo que fija su mirada. Tiene los ojos desmesuradamente abiertos, la boca abierta y las alas extendidas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Querría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. [...] le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda [...]. Lo que nosotros llamamos progreso, es esta tormenta¹⁹ [Fig. 3].

De esta forma, las consideraciones del filósofo fueron retomadas por Bonito Oliva para sustentar el discurso de la transvanguardia, pero también, y de forma general, la intencionalidad del retorno a la figuración y a la memoria histórico-artística. En este sentido, en 1980 se publica *The Italian Trans-Avantgarde. Trasavanguardia italiana*, considerado el manifiesto del grupo. En este texto, Bonito Oliva establece uno de los conceptos más relevantes y característicos de la transvanguardia, también aplicable a otras tendencias neovitalistas de la década de los ochenta: el rechazo al darwinismo lingüístico. Este concepto se define como la idea que determina el desarrollo lineal de la historia desde un recorrido evolucionista, característico de las vanguardias histórico-artísticas y de las neovanguardias de posguerra. De este modo, «mientras algunos artistas permanecían sujetos a condiciones

16 Ida GIANNELLI, *Transavanguardia*. [Exposición celebrada en Milano, Castello di Rivoli, 2002], Milano: Skira, 2003, pág. 212. «[...] rinuncia all'illuminismo e alla verità nel senso corrente. Al posto della critica orientata a un futuro, al posto dell'utopia essa tenta una creazione del 'qui e ora'».

17 Achille BONITO OLIVA, «La post-avanguardia è una nuova idea dell'arte», *Art Dimension*, 18 (1979).

18 Achille BONITO OLIVA et al., *Opere fatte ad arte*. [Exposición celebrada en Florencia, Palazzo della città, 1979], Firenze: Centro Di, 1979.

19 Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, Barcelona: Edhasa, 1970, pág. 82.

históricas donde el debate cultural se establecía entre el arte comprometido y el arte puro, otros toman conciencia de la crisis»²⁰.

Según Bonito Oliva, el arte de los sesenta se caracterizó por «una connotación moralista, también el de vanguardia: la fórmula del *arte povera* perseguía en su diseño crítico una línea de trabajo represiva y masoquista afortunadamente contradecida por la obra de algunos artistas»²¹. Frente a esta línea del arte, la práctica pictórica surge «como reparación de una pérdida inicial, vía ascensional que no significa ascetismo o renuncia sino crecimiento y desarrollo [...]»²².

En este discurso, que pretende avalar el arte desarrollado por los artistas de la transvanguardia, el crítico italiano señala que fue en 1973, a partir de la guerra del Yom-Kippur, cuando dio comienzo una crisis energética que desequilibró la economía occidental y provocó la crisis de los modelos ideológicos:

Se hunde así la perspectiva de progreso esperada por los distintos sistemas sociales y sus correspondientes culturas, acentuándose un estado de indeterminación política que no permite [...] una única orientación. De un concepto lineal de la historia se pasaba a otro vagamente circular (presocrático y de sello oriental) como el de *Después de la historia*, teorizado por Francis Fukuyama. [...]. No todos los artistas [saben] dar una respuesta a esta situación de catástrofe, de hundimiento político, económico y cultural²³.

Acorde con este suceso Bonito Oliva establece una analogía entre la crisis económica, política, energética y cultural de los años setenta del siglo xx y la crisis del final del Renacimiento, que propició el comienzo del Manierismo en el siglo xvi. Este planteamiento, sustentado inicialmente en su obra *L'ideologia del traditore*, se centra en cómo el hombre del Renacimiento, víctima de un periodo de contradicción, se sintió perdido y olvidado por los poderes que le representaban. En el siglo xvi sucesos históricos como el Concilio de Trento (1545-1563), incentivaron el sentimiento de pérdida y de melancolía. La desestabilización acaecida es la crisis epistemológica, que ejemplifica la imposibilidad de la cultura de salvar al hombre manierista de la propia situación de impotencia y disgusto.

La posición del artista fue entonces la del traidor: «El intelectual manierista es una *ovēja negra* [...]»²⁴ y es «sacudido en su natural confianza, de origen positivista, [...] reconoce la caída de la ideología y asume también una actitud tensa hacia la experiencia individual

20 Aurora CORTÉS, «Apuntes sobre el neomanierismo en la plástica norteamericana», *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 15 (2011-2012), pág. 97.

21 Achille BONITO OLIVA, *The italian Trans-avantgarde. La transavanguardia italiana*, Milano: Giancarlo Politi, pág. 45. «[...] una connotazione moralistica, anche quella d'avanguardia: la formula dell'arte povera perseguiva nel suo disegno critico una linea di lavoro repressiva e masochistica fortunatamente contraddetta da alcune opere degli artisti».

22 *Ibidem*. «[...] come riparazione ad una perdita iniziale, via ascensionale che non significa ascetismo o rinuncia ma crescita e sviluppo [...]».

23 Giulio Carlo ARGAN y Achille BONITO OLIVA, *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Madrid: Akal, 1992, pág. 32.

24 Achille BONITO OLIVA, *L'ideologia del traditore. Arte, Maniera, Manierismo*, Milano: Feltrinelli, 1981, pág. 29. «L'intellettuale manierista è una *pecora negra* [...]».

subjetiva»²⁵. El artista manierista quiere alejarse del momento vivido, se aparta de su época, la traiciona y recurre a la memoria individual, al pasado y a la relectura de la historia. La única vía posible que tiene el traidor es la citación, la *cita deviata*, que permite buscar un nuevo rumbo pictórico fundamentado en la *maniera*, como sinónimo también de la catástrofe y del sentimiento de pérdida.

El artista de la transvanguardia (también definida como neomanierismo) adoptó este rol de traidor, alejándose de la herencia de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx y recuperando la historia del arte. Realiza una obra centrada en retomar la manualidad, la artesanidad, la figura, el cromatismo y las técnicas artísticas, como puede reflejarse por ejemplo en la considerada primera obra transvanguardista de Paladino, titulada *En De Re* o en la provocativa reinterpretación de Chia en *Sin título (G* basado en la *Tempestà* de Giorgione) ambas de 1977.

Paralelamente a la transvanguardia, otras manifestaciones artísticas que surgían en Italia mantuvieron también un discurso de similares características, al evidenciar la nostalgia por el pasado, la consideración de la memoria histórica, la revisión de las grandes obras del arte, el cine o la literatura, la búsqueda de la identidad nacional, las tradiciones y la creciente fascinación por las culturas primitivas y premodernas.

En este sentido, en 1980, fecha de la presentación del manifiesto y de la consagración internacional de la transvanguardia en la Bienal de Venecia, el crítico de arte Italo Mussa publicó un artículo titulado «La Nuova Scuola Romana», en la revista *Flash Art*. En él incluyó, entre otros, a los artistas Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Piero Pizzi Cannella o Marco Tirelli, como los miembros de esta homónima tendencia. Fueron considerados por Mussa como los continuadores de la línea revisionista elaborada por la Scuola Romana de Via Cavour de 1928, fundada por el pintor Scipione, pseudónimo de Gino Bonichi, el pintor Mario Mafai, la pintora lituana, nacionalizada italiana, Antonietta Raphaël y el escultor Renato Marino Mazzacurati.

La *Nuova Scuola Romana*, también llamada *Gruppo di San Lorenzo*, debe definirse como un grupo heterogéneo que realizó una obra caracterizada por la figuración y la abstracción. El reconocimiento oficial se celebró en 1984, en la exposición *Ateliers*, comisariada precisamente por Bonito Oliva en la antigua fábrica Pastificio Cerere de via degli Ausoni en Roma, espacio industrial donde los artistas habían establecido sus talleres desde el comienzo de la década.

Su trabajo se definió por un distanciamiento de la práctica de la *citazione* y una reivindicación de nuevas vías formales, como el uso de materiales heterogéneos. Pueden considerarse, desde este punto de vista compositivo, un grupo de resistencia que estableció en su obra una dimensión más global del *genius loci*. Conocida también como el *gruppo-non gruppo*, esta escuela fue definida por la individualidad de sus miembros. Los integrantes de esta nueva generación romana experimentaron y manipularon los medios tradicionales, por ello, la producción realizada se define por la mezcla entre la figuración y la abstracción, la influencia de lo conceptual y un simbolismo espiritual, que puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de Ceccobelli titulada *Viola*, de 1984.

25 Paola FONTICOLI, *Achille Bonito Oliva. La critica d'arte come arte de la critica*, Milano: Nuova Prearo, 1985, págs.15-16. «[...] scosso nella sua naturale fiducia, di origine positivista [...] prende atto della caduta dell'ideologia ed assume anch'egli un atteggiamento teso verso l'esperienza individuale soggettiva».

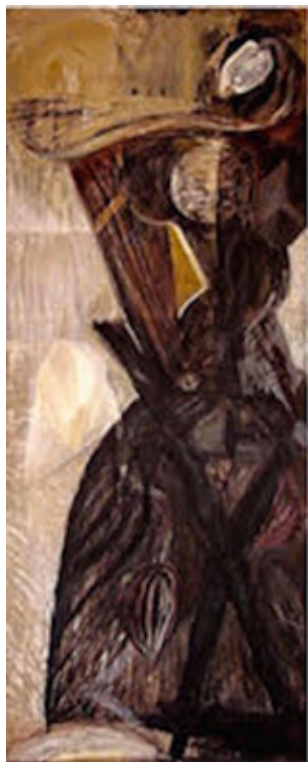


Fig. 4. Bruno Ceccobelli. *Viola*. 1984, acrílico y pasteles en óleo sobre madera, 110 x 200 cm.

También, siguiendo este discurso de retorno, en la primavera de 1980 se presentó el grupo *Nuovi-nuovi*. La primera exposición, titulada *Dieci anni dopo: i Nuovi-nuovi*, fue comisariada por los críticos de arte Renato Barilli, Francesca Alinovi y Roberto Daolio. Fue celebrada en la Galleria d'Arte Moderna de Bolonia. Los artistas incluidos en la muestra como Enrico Barbera, Felice Levini, Luigi Ontani, Salvo o Wal (Walter Guidobaldi) recuperaron la figuración pero desde una acepción contemporánea, de mayor sobriedad, control y estilización. Influenciados por las tendencias como el *liberty* o el *kitsch*, los *Nuovi-Nuovi* representaron para Barilli una respuesta a la transvanguardia. El reconocimiento del grupo fue contemporáneo al nacimiento del neomanierismo de Bonito Oliva, al Anacronismo teorizado por Maurizio Calvesi o, en el caso alemán, al surgimiento de los denominados *Neuen Wilden* [Fig. 4].

En 1984 Barilli y Daolio comisariaron la exposición *Una generazione postmoderna. Iconici, aniconici, immagine elettronica*, celebrada en los Civici Musei de Reggio Emilia. En ella se evidenciaron dos tendencias del grupo. Por un lado, la figurativa, representada por los definidos como icónicos, y por otro lado, la abstracta, a la que se adherían los denominados anicónicos. A la primera pertenecían entre otros, Enrico Barbera, Bruno Benuzzi, Antonio Faggiano, Luigi Ontani, Pino Salvatori o Salvo, y a la segunda, Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Marcello Jori o Giorgio Zucchini. En esta última, Barilli, quien se centró también en el análisis de los nuevos medios tecnológicos y su aplicación en el arte, incluyó paradójicamente al transvanguardista De Maria, definido por una pintura lirista y conceptual. En el catálogo de la muestra señaló como rasgo de la posmodernidad, la recuperación de la memoria y la aplicación de lo virtual y lo electrónico en la obra de arte.

El discurso de este grupo se basó en el concepto de repetición y diferencia del filósofo francés Gilles Deleuze, que permitió a Barilli justificar la recuperación de la pintura y el retorno al orden. La denominación de esta manifestación fue demasiado amplia pero permitió contribuir a evidenciar un aspecto de la posmodernidad, acorde con el discurso transvanguardista y con el anacronismo, fundamentado en el valor de la *citazione*. Barilli desarrolló, por tanto, un concepto cíclico de la obra de arte, al igual que, en 1980, el crítico de arte Maurizio Calvesi había reivindicado con «la práctica de la citación anacronista, orientada unifocalmente hacia la pintura clásica italiana, la renacentista, la manierista, la barroca y la del neoclasicismo francés»²⁶. Los seis artistas del Anacronismo (Alberto Abate, Stefano di Stasio, Salvatore Marrone, Nino Panarello, Franco Piruca y Pizzi Cannella) fue-

26 Anna María GUASCH, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: El Serbal, 2009, pág. 319.

ron presentados por Calvesi en la galería Tartaruga de Roma²⁷.

Este lenguaje fue definido por Piruca como un arte del retorno: «Al modelo lineal, al *continuum*, la práctica integral de la pintura opone el anacronismo del círculo vicioso, de la rotación sobre sí, la tentación de eliminar la discrepancia entre ser y convertirse. La relación que esta entrelaza con el pasado [...]»²⁸. A su vez Calvesi, en el texto «Buon giorno, fantasmi»²⁹, señaló la deuda de la pintura en la posmodernidad con la estatuaría griega, el clasicismo de Nicolas Poussin o la pintura de De Chirico posterior a 1920 y «animaba a los artistas ‘no transvanguardistas’ a que planteasen una lectura del arte del pasado en ningún caso crítica, sino únicamente desde la perspectiva estratificada a partir de distintas maneras extraídas de los grandes maestros del arte occidental»³⁰.

En esta línea anacronista se presentó, en la galería Pio Monti en Roma en 1982, la exposición *La Pittura Colta* en la cual participaron Abate, Carlo Maria Mariani, Ubaldo Bartolini y Roberto Barni. Esta muestra fue comisariada por el crítico de arte Italo Mussa, quien en 1983 publicó un libro de homónimo título. Mussa definió bajo el término *pittura colta* a un grupo de artistas que imitaban el estilo figurativo de los grandes maestros. Su lenguaje posmodernista se centró en la búsqueda de la forma, la técnica, la citación y la recuperación de la literatura, la arqueología, la historia y el arte. El artista más célebre del movimiento fue Carlo Maria Mariani, junto al ya citado Abate, así como Bruno d'Acervia, Antonella Cappuccio, Lorenzo Bonechi, Vittorio Scialoja, el francés Gérard Garouste o el americano David Ligare [Fig. 5].

En 1984, en la XLI Bienal de Venecia, Calvesi presentó internacionalmente el *Anacronismo*. Bajo este concepto se encontraba, junto a los citados por Mussa, la obra de los italianos Piruca, Di Stasio, Paola Gandolfi o Galliani, el francés Garouste, los alemanes Hermann Albert, Peter Chevalier o Stephanus Heidacker, los ingleses Stephen Mckenna y John Kirby, y los españoles Carlos Fornas Bada, Sigfrido Martín Begué o Guillermo Pérez Villalta. En ese mismo año se celebró la primera muestra del grupo *Magico Primario*, en el Pallazzo dei Diamanti en Ferrara. Su discurso fue teorizado dos años antes por el crítico de



Fig. 5. Carlo Maria Mariani. *Costellazione del leone particolare*. 1981, óleo sobre lienzo, 340 x 450 cm.

27 Maurizio CALVESI, *Una mostra di sei pittori* (Abate, Di Stasio, Marronne, Panarello, Piruca, Pizzi Cannella). [Exposición celebrada en Roma, Galleria La Tartaruga, 1980], Roma: Tartaruga, 1980.

28 Citado en Linda KAISER, *L'anacronismo e il ritorno alla pittura. L'origine è la metà*, Milano: Silvana Editoriale, 2003, pág. 105. «Al modello lineare, al *continuum*, la pratica integrale della pittura oppone l'anacronismo del círculo vizioso, della rotazione su se stessi, il tentativo di eliminare la discrepanza tra essere e divenire. Il rapporto che essa intesse con il passato è sterno alla causalità, arbitrariamente singolare».

29 Maurizio CALVESI, *Sei pittori*, Bologna: Galleria de Foscherari, 1980.

30 A. M. GUASCH, *Arte siglo xx*, pág. 319.



Fig. 6. Alberto Abate. *Uomo con testa di aquila con testa di toro in mano*. 1985, técnica mixta sobre papel, 7 x 10 cm.

arte Flavio Caroli, quien incluyó en esta manifestación a artistas como Baldo Bartolini, Omar Galliani, Luigi Mainolfi, Aldo Spoldi, Salvo, Luciano Castelli o Gianfranco Notargiacomo, así como al transvanguardista Longobardi. Caracterizado por retomar el pasado, la tradición y la figuración, *Magico Primario* representó una línea discursiva próxima a la sostenida por la transvanguardia italiana:

Quando parlavo di 'Mágico', alludía fundamentalmente a la posibilidad de una nueva Belleza y de una nueva seducción, después de la abstinencia de lo Conceptual [...] Cuando hablaba de 'Primario', aludía a la búsqueda de entidades arquetípicas anidadas de siempre en el corazón del hombre y muchas destinadas a ser desenterradas [...]. La cosa ha tenido su difusión y suerte, lo que naturalmente ha sido óptimo síntoma de autenticidad³¹.

A mediados de la década de los ochenta, cuando la transvanguardia o el anacronismo ya se habían consolidado, nuevos movimientos figurativos mantuvieron en su discurso la recuperación de la historia del arte. Fue el caso del denominado *Ipermanierismo*, que se convirtió, a partir de 1985, en una tendencia centrada en una reivindicación de la *maniera*. Este término fue acuñado por el crítico de arte Italo Tomassoni en 1984 para señalar los lenguajes artísticos de símiles características a las desarrolladas por las tendencias artísticas anacrónicas. En esta línea Giuseppe Gatt publicó, con la editorial Giancarlo Politi, la *Nuova Maniera Italiana*. Para su realización contó con la colaboración de Calvesi y la historiadora del arte y profesora de la Università degli Studi de Pavía, Rossana Bossaglia. Esta manifestación fue la última tendencia figurativa de los ochenta, en la que destacó especialmente el artista Bruno d'Acervia, también miembro de la *Pittura Colta*.

Precisamente, cada uno de estos movimientos, desde el Anacronismo a la *Nuova Maniera Italiana*, se han considerado una única y homónima tendencia contemporánea a la Transvanguardia. Estos lenguajes evidenciaron la obsolescencia del discurso de las vanguardias artísticas, con el único fin de ofrecer un nuevo rumbo en la industria cultural, representada por el valor comunicativo de la crítica, el artista, la obra, la muestra de arte y el papel de las galerías y museos [Fig. 6].

De esta forma las corrientes *neovitalistas* desarrolladas a finales de los setenta, determinaron el discurso de los lenguajes artísticos en Italia, en el resto de Europa y en Norteamérica. En este sentido, el apropiacionismo y el citacionismo aplicado por estos lenguajes posmodernos marcaron la identidad cultural de los años setenta y los ochenta. Los transvanguardismos, anacronismos y neomanierismos en Italia, el expresionismo de los nuevos salvajes en Alemania, o la reacción figurativa contra los minimalismos y conceptualismos

31 Flavio CAROLI et al. *Tobia Ravà*. Dall'Altrove, Padova: Corradin, 1997. «Quando parlavo di 'Mágico' io alludevo fondamentalemente alla possibilità di una nuova Bellezza e di una nuova Seduzione, dopo le astinenze del Concettuale.... Quando parlavo di 'Primario', alludevo alla ricerca di entità arquetipiche annidate da sempre nel cuore dell'uomo, e tanto più destinate a essere dissepolte [...]. La cosa ha avuto la sua diffusione e fortuna, il che, naturalmente, è stato ottimo sintomo di autenticità».

en Norteamérica, evidenciaron el retorno a la pintura que, como consideró Andreas Huyssen, fue siempre fruto de una simple cuestión estratégica:

[...] aquello que impide a esta nostalgia ser auténtica y que finalmente la hace antimodernista, es su falta de ironía, reflexión y cuestionamiento, su alegre abandono de una conciencia crítica, su ostentosa seguridad en sí misma y la *mise en scène* de su convicción de que debe haber un reino de pureza para el arte, un lugar más allá de las funestas *presiones y perversiones sociales que el arte ha tenido que soportar*³².

BIBLIOGRAFÍA

- Nicoletta BOSCHIERO y Laura CHERUBINI, *Transavanguardia. La collezione Grassi*. [Exposición celebrada en Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 2004]. Milano: Skira, 2004, pág. 27.
- Maurizio CALVESI e Italo TOMASSONI, *Anacronismo, ipermanierismo*. [Exposición celebrada en Anagni, Palazzo del Monte Frumentario, 1984]. Venezia: Marsilio, 1984.
- Giuseppe GATT, *La Nuova Maniera Italiana*, Milano: Giancarlo Politi, 1986.
- Italo MUSSA, *La Pittura Colta*, Roma: De Luca, 1983.
- Barbara ROSE, *American Painting: The Eighties. A critical interpretation*. [Exposición celebrada en Nueva York, The Tree Art Gallery and Study Center, 1979]. New York: Vista Press, 1979.
- Italo TOMASSONI, *Ipermanierismo*, Milano: Giancarlo Politi, 1985.

32 Andreas HUYSSSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002, pág. 347.

TENDENCIAS UTÓPICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

JULIA RAMÍREZ BLANCO

RESUMEN

Este texto ofrece una visión panorámica del arte contemporáneo entre los años 90 y 2000. Aquí, el análisis se centra en el sentido utópico de algunos discursos artísticos. El argumento tiene que ver con situar ciertas prácticas creativas y comisariales dentro de la tradición utópica del arte.

PALABRAS CLAVE

Utopía, arte contemporáneo, bienales, exposiciones.

ABSTRACT

This text provides an overview of contemporary art between the 90s and 2000s. Here, the analysis focuses on the relationship of artistic discourses with utopia. The argument has to do with placing certain creative and curatorial practices within the utopian tradition of art.

KEYWORDS

Utopia, Contemporary Art, Biennals, Art Exhibitions.

EL GIRO SOCIAL

En 1989, en el Museo Pompidou se muestra la controvertida *Magiciens de la Terre* [Magos de la tierra], autodefinida como «la primera exposición de arte global»¹. Ese mismo año la tercera Bienal de La Habana incluye artistas de África y Asia, planteando una visión del arte que ya no parte de Occidente². Las cuestiones ligadas al multiculturalismo parecen todavía más pertinentes en un mundo donde las fronteras geográficas están adquiriendo un sentido diferente.

Pese a que la movilidad geográfica y el diálogo transnacional han sido fenómenos constantes para el arte, esta tendencia se va acentuando cada vez más: después de la caída del Muro de Berlín, la globalización económica es también la globalización del mundo del arte, al que se suman ahora los países del antiguo bloque soviético. Aunque los condicionantes locales siguen siendo importantes para las obras, su recepción y su comercialización van a desarrollarse en contextos transnacionales. Antes de los años 90 el fenómeno de las bienales y trienales se reducía fundamentalmente a los eventos de Venecia y São Paulo³. Ahora bienales, ferias de arte, revistas y eventos van a formar una compleja red de interconexiones globales⁴. En palabras de Tim Griffin, comisario y antiguo editor jefe de *Artforum*,

Dentro de los círculos artísticos, la palabra [globalización] ha sido empleada de manera más específica para describir a un público y una financiación del arte contemporáneo exponencialmente más amplios, que se han visto acompañados por una gran proliferación de museos y exposiciones públicas y privadas por todo el mundo, además de por un circuito de viajes cada vez más rápidos, y un intercambio de información entre agentes de todos los puntos del mundo⁵.

Desde principios de los años 90 distintas corrientes artísticas pueden relacionarse con una visión *en negativo* de este sistema emergente, cuyos modos de proceder se han ido superponiendo a las estructuras anteriores. En ese sentido, la historiadora del arte Claire Bishop considera que «después del colapso de la política del gran relato en 1989, un cierto impulso del pensamiento de izquierdas se ha trasladado claramente a la producción artística de Europa Occidental»⁶.

-
- 1 Comisariada por Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre* se expone en el Centro Pompidou y en el Grand Halle del Parc de la Villette en París entre el 18 de mayo y el 28 de agosto de 1989. Véanse <http://magiciensdelaterre.fr> [consultado: 22/11/2014], y el catálogo de la muestra: Jean-Hubert MARTIN, *Magiciens de la Terre*, París: Éditions du Centre Pompidou, 1989. *Magiciens de la Terre* ha sido muy criticada por su primitivismo y su repetición involuntaria de actitudes coloniales hacia *el otro*.
 - 2 Véase Rachel WEISS, Luis CAMNITZER, Coco FUSCO, Geeta KAPUR y Charles ESCHÉ, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, Academy of Fine Arts Vienna y Van Abbemuseum Eindhoven, 2011.
 - 3 Alexander DUMBADZE y Suzanne HUDSON, «Introduction», en Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson, eds., *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, pág. 2.
 - 4 Ya en la década del 2010, autores como Anna Maria Guasch van a hablar de un «arte global» (Anna Maria GUASCH, *El arte en la era de lo global, 1989-2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016).
 - 5 Tim GRIFFIN, «Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials», en A. Dumbadze y S. Hudson, eds., *Contemporary Art*, pág. 7.
 - 6 C. BISHOP, *Artificial Hells*, pág. 193.

A partir del 2000 comienza a utilizarse la noción de los *giros* para referirse a tendencias temáticas en el comisariado contemporáneo⁷. Sintetizando distintas corrientes artísticas surgidas a partir de los años 90, Bishop habla de un «giro social» para referirse al interés de artistas y comisarios por buscar la *participación* del público, que entienden como una dimensión central para sus obras⁸. Según la autora inglesa, en ello está implícita la idea de que existe un paralelo entre el concepto político de democracia y las prácticas artísticas participativas.

La investigación de Claire Bishop forma parte de un movimiento de revisión crítica del arte de los años 90 en cuanto a su relación con las cuestiones sociales⁹. Lo cierto es que durante los años 90 «lo social» va tomando distintos significados. Aquí planteamos que, en cierto sentido, las diferentes tendencias pueden leerse como compensaciones de lo que se percibe como carencias o pérdidas dentro de la sociedad neoliberal. Pese a que las obras también incorporan importantes elementos de la sociedad que critican, esta contradicción no resulta ajena a la utopía. La imaginación social tiende a funcionar «actuando, a la vez, en contra del sistema de su época y recibiendo las influencias históricas del mismo»¹⁰.

LA PRIMERA PÉRDIDA: EL VÍNCULO DE LA SOCIABILIDAD (ESTÉTICA RELACIONAL)

Durante la segunda mitad de los años 90 el filósofo y comisario Nicholas Bourriaud establece la categoría del «arte relacional», primero en su texto para el catálogo de la exposición *Traffic* (1996)¹¹, y después en su libro *Esthétique relationnelle* [Estética relacional] (1998)¹².

-
- 7 Este término danzarín evoca movimientos circulares, autocontenidos, que se adaptan a una concepción no lineal de la historia, en la que los eventos coexisten, y no está claro que haya solo una línea argumentativa. Muchos de los giros, en realidad, se interrelacionan, fusionan y confunden. Algunos de los más conocidos son el giro social, el giro pedagógico o el giro etnográfico. Véase A. M. GUASCH, *Arte global*.
- 8 La expresión aparece por primera vez en el artículo de Claire BISHOP «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» [La colaboración social y sus descontentos], *Artforum*, febrero (2006), págs. 178-183, y va a desarrollarse en su libro histórico-artístico *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [Infiernos artificiales. Arte participativo y la política de la contemplación] (C. BISHOP, *Artificial Hells*).
- 9 En ese sentido, destacan algunos textos del danés Lars Bang Larsen y la labor de investigación colectiva del grupo Former West. Respecto a este último, véase <http://www.formerwest.org> [consultado: 05/07/2014].
- 10 Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento*, Memoria de licenciatura, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sección de Historia del Arte, 1979, pág. 52.
- 11 La muestra *Traffic* [Tráfico], comisariada por Nicholas Bourriaud, tiene lugar en el CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux entre el 26 de enero y 23 de marzo de 1996. En ella se exponen trabajos de muchos artistas que van a ser asociados con la categoría de la estética relacional: Dominique Gonzalez-Foerster, Vanessa Beecroft o Rirkrit Tiravanija. Véase Nicholas BOURRIAUD, dir., *Traffic*, Burdeos: CAPC Musée d'art contemporain, 1996.
- 12 Nicholas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998.

En su teorización, la idea de lo social se entiende más bien en cuanto a la dimensión de la *sociabilidad*. A través de sus textos, Bourriaud habla de la pérdida del vínculo social, que sería reconstruido por los artistas a través de las obras¹³. Citando a Félix Guattari, propone el arte como una forma de resistencia molecular frente a la sociedad del espectáculo.

En su *Estética relacional*, el comisario francés afirma que el encuentro humano se ha convertido en una forma estética además de constituirse como «lugar para la obra de arte»¹⁴. Al buscar crear momentos de encuentro humano, las obras producirían «micro-comunidades»¹⁵ en torno a sí, generando formas de intercambio diferentes e inventando «nuevos modos de vida»¹⁶. Así, siempre según Bourriaud, el arte se constituiría como un «intersticio social», o un «espacio libre»¹⁷. En sus recurrentes menciones de la utopía, el filósofo insiste en el carácter concreto y las dimensiones pequeñas: «las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica directa de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada»¹⁸.

La etiqueta del arte relacional va a ser empleada por Bourriaud para referirse a un grupo heterogéneo de artistas en gran medida europeos. Algunos de los nombres más frecuentemente asociados a esta categoría son Liam Gillick, Douglas Gordon, Angela Buloch y Henry Bond en Inglaterra; Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Pierre Joseph y Philippe Parreno en Francia; Maurizio Cattelan en Italia y Carsten Höller en Bélgica¹⁹. También el cubano-americano Jorge Pardo y, sobre todo, el argentino-tailandés Rirkrit Tiravanija van a ser figuras recurrentes en las muestras asociadas a la estética relacional.

Rirkrit Tiravanija se ha hecho célebre por crear espacios de convivencia amigable y encuentro dentro de galerías y museos, a menudo en torno a la comida tailandesa que él mismo cocina. Dentro de una sociedad en la que todo tiene un precio, adquieren tintes utópicos sus obras basadas en la hospitalidad, la generosidad y el regalo²⁰, desplegando formas de *gratuidad performativa* y *banquete* similares a las de grupos artistas como Yomango o Umsonst²¹. Las obras de Tiravanija, sin embargo, aparecen desvinculadas del elemento delictivo que era central dentro de los movimientos sociales: aquí el énfasis se sitúa más bien en la construcción de comunidad a través del obsequio²². Dan Fox, editor de *Frieze*, habla de cómo el trabajo de Tiravanija supone un duplicado fantasmático de los espacios

13 Nicholas BOURRIAUD, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, pág. 42.

14 *Ibidem*, pág. 53.

15 *Ibidem*, págs. 70, 73.

16 *Ibidem*, pág. 87.

17 *Ibidem*, pág. 16.

18 *Ibidem*, pág. 35.

19 Stéphanie JEANJEAN, en el seminario *Art and the Social*, Former West/Afterall, Londres: Tate, 2010.

20 Véase la exposición comisariada por Lotte Juul Petersen, *Generosity is the New Political*, Wysing Art Centre (4 de septiembre-1 de noviembre de 2009).

21 Véase Julia RAMÍREZ BLANCO, *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid: Cátedra, 2014.

22 Véase Ted PURVES, ed., *What we want is Free. Generosity and Exchange in Recent Art*, Nueva York: State University of New York Press, 2005.

de ocio: este autor va a señalar la naturaleza teatral de situar las acciones cotidianas en el ámbito de un museo²³.

Las obras de las que habla Bourriaud a menudo están marcadas por un carácter narrativo y por el uso de la ficción y la ambigüedad. La historiadora del arte Clare Veal señala que, aunque a menudo se contradigan, la experiencia real de las obras y el discurso que las rodea se combinan en piezas de marcada naturaleza dual:

Sumándose a su presencia real, las piezas relacionales existen también a través de sus formas ficcionalizadas y utópicas, dentro del espacio discursivo del análisis crítico, los testimonios de los participantes, los vídeos, las fotografías o las entrevistas con los artistas. En estos espacios discursivos, las obras no solo son recreadas, sino que se crean [a través de elementos ficticios], a veces bajo el control cuidadoso de los artistas²⁴.

En tanto que la estética relacional es una noción elaborada por un comisario, no resulta sorprendente que las exposiciones ocupen un sentido central dentro de su teoría. Comisarios como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van Linden, Hou Hanru o Nicholas Bourriaud van a entender las exposiciones como laboratorios para la experimentación, donde el significado permanece abierto y evoluciona a lo largo de la duración de las muestras. Muchas veces, también son los propios artistas los que conciben las muestras, planteándolas como obras en sí mismas. Los formatos cambian y se integran bares, restaurantes o salas con sillones y sofás, que sirven como lugares donde detenerse y socializar, en una paradójica evocación del espacio público. El lugar del arte se convierte en un espacio amigable, que sin embargo tiene algo de excéntrico centro comercial. Autores como Bishop relacionan esta manera de entender las exposiciones con la economía de la experiencia²⁵, que tendría uno de sus exponentes más claros en el mundo del arte.

Pese a que todo el peso de su propuesta se sitúa en la reiterada idea de una renovación y ampliación de los modos de relación humanos, ni en Bourriaud ni en los creadores asociados a sus teorías se desarrolla el modelo social, que se limita a una llamada a encontrarse, concretada en eventos efímeros donde solamente conversa la propia comunidad artística, dentro de los espacios de la galería o el museo. Aunque en la obra de Bourriaud se reiteran las llamadas al diálogo y al encuentro directo de manera ajena al capitalismo, no se puede ignorar la inserción de los espacios artísticos dentro del sistema económico global.

23 Dan FOX, «Welcome to the Real World», *Frieze*, 90 (2005), en http://www.frieze.com/issue/print_article/welcome_to_the_real_world/ [consultado: 08/12/2014].

24 Clare VEAL, «Bringing The Land Back Down To Earth», *Journal of Aesthetics & Culture*, 6 (2014), págs. 1-2, en: <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/23701> [consultado: 12/11/2014].

25 Claire BISHOP, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (2004), pág. 52. Acerca de la economía de la experiencia, véase el texto clásico de Joseph PINE y James GILMORE, *The Experience Economy*, Boston: Harvard Business School Press, 1999.

LA SEGUNDA PÉRDIDA: EL ESTADO DEL BIENESTAR (EL ARTE PÚBLICO Y SOCIAL)

Más allá de las ideas expuestas por Bourriaud, la etiqueta de *relacional* va a popularizarse y será utilizada ampliamente para referirse a trabajos que buscan crear situaciones de encuentro, discusión y comunidad. En multitud de casos, estas *relaciones* van a adquirir sentidos más politizados.

En otros lugares de Europa surgen enunciaciones que se centran en la posible función sociopolítica del arte. Lo que en Estados Unidos se conoce como *social practice* [práctica social] va a tener en Alemania un paralelo en el *Kontext Kunst* o arte de contexto, un término que aparece en 1993 a partir de la exposición homónima en la Künstlerhaus Graz y el texto que Peter Weibel, comisario de la muestra, escribe en su catálogo²⁶. El arte de contexto se entiende como un desarrollo de las prácticas de crítica institucional de décadas previas.

En 1999 el crítico de arte Lars Bang Larsen va a hablar de «estética social» dentro de la revista *Afterall*²⁷. Años más tarde, en su texto «The Long Nineties» [Los largos 90]²⁸, reflexiona acerca de cómo la creación de los años 90 puede verse como una respuesta en contra de las tendencias de los 80, que se perciben como excesivamente centradas en lo objetual y demasiado acrílicas con el mercado. Así, una parte de la creación de los 90 retomarí­a la tendencia a la desmaterialización y la preocupación social que habían sido propias de los años 60 y 70.

El arte público es uno de los ámbitos en los que se plantea con intensidad la cuestión de una utilidad social del arte. Frente a aquellos monumentos concebidos sin tener en cuenta las peculiaridades de su emplazamiento, la especificidad del lugar se va haciendo cada vez más importante. Los artistas van a concebir obras que dialogan con el propio espacio en el que se sitúan y, en muchos casos, su trabajo implica una reflexión o una intervención sobre el contexto social, económico y comunitario²⁹. Géneros como el monumento o el memorial se reinterpretan a partir de la participación y la implicación colectivas.

En su libro *No Logo*, Naomi Klein dedicaba toda una sección («No Space» o «Sin espacio») a la privatización del espacio público en los años 90. Uno de los grandes temas del arte público de este momento es el espacio público mismo: muchas obras tratan de gene-

26 El título completo de la exposición es *Kontext Kunst. The Art of the 90s* [Arte de contexto. El arte de los 90], en la Neue Galerie im Künstlerhaus (02/10-07/11/1993). En ella se muestran artistas como Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Tom Burr, Clegg y Guttmann, Meg Cranston, Mark Dion, Peter Fend, Andrea Fraser o Adrian Piper. Más tarde, también en Alemania, va a resultar influyente el texto de Nina Möntman *Kunst als Sozialer Raum* [El arte como espacio social], de 2002.

27 Lars Bang LARSEN, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history» [Estética social: once ejemplos para comenzar, a la luz de una historia paralela], *Afterall* (Londres, Central Saint Martin's School of Art), 1 (1999), págs. 76-87.

28 Lars Bang LARSEN, «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s – the decade that has yet to end» [Los largos noventa. Revisitando el giro social y los años noventa – la década que aún ha de terminar], *Frieze*, 144 (2012), en <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consultado: 24/08/2014].

29 En el ámbito estadounidense, se va a acuñar la expresión de «arte público de nuevo género», que va a fijarse fundamentalmente a partir de algunos eventos que tienen lugar entre finales de los 80 y principios de los 90. Véase Suzanne LACY, ed., *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995.

rar espacios para la colectividad, y podría decirse que este es uno de los *leitmotifs* que unen las prácticas de movimientos sociales y grandes artistas.

Existe toda una tendencia artística que busca generar espacios públicos a través de actividades sociales, en las que participa la comunidad local. Delfín Rodríguez Ruiz señala el protagonismo del espacio público en las utopías literarias del Renacimiento, imaginado de forma «colectivista e igualitaria»³⁰. Actualmente el espacio público idealizado se ha convertido en una suerte de referente utópico que remite a la comunidad perdida, y hace pensar en ciudades que pertenezcan a sus propios habitantes. Paradójicamente, en el caso del arte, los centros expositivos y las intervenciones artísticas a menudo van a ser utilizados en procesos de gentrificación de zonas deprimidas. Así, pese a partir de la idea de crear espacios comunes, el arte *público* puede servir para generar espacios *privatizados*.

Otra de las grandes cuestiones tiene que ver con una posible «utilidad» pública del arte, que ha sido común a gran parte del discurso utópico. Quizás ello provenga de una oposición algo simplista entre el valor de cambio y el valor de uso: la idea de que la utilidad social serviría para eludir la instrumentalización mercantil del arte. Trabajando directamente con grupos de personas, muchos proyectos de arte contemporáneo llevan a cabo una labor de organización comunitaria, de integración de colectivos marginales o de educación.

El comisario y crítico de arte Charles Esche, en su discurso de bienvenida a la conferencia *Art and the Social* [El arte y lo social], habla de un intento por parte de los artistas de «volver a construir o incluso curar lo que los maestros de la economía estaban tratando de destruir»³¹. La profusa utilización del término «público» en el arte coincide en el tiempo con el desmantelamiento de «lo público» en la mayor parte del Viejo Continente³². Aunque gran parte del arte social puede verse en este sentido de compensación ante la crisis del Estado del Bienestar, el auge de este tipo de creación en Europa se debe también a un momento de transición en el que, pese a estar amenazadas por un nuevo modelo, *todavía* hay instituciones que financian prácticas culturales de difícil inserción en el mercado³³.

Un ejemplo de todas estas cuestiones podría ser el proyecto *Medical Care for Homeless People* [Cuidado médico para los sin techo] (1993), del colectivo Wochenklausur³⁴ [Fig. 1]. Esta obra consiste en una clínica móvil gratuita dentro de una suerte de camioneta que acude a la vienesa Karlsplatz, lugar de encuentro para las personas sin hogar. El proyecto inicialmente se financia con dinero privado, después va a ser mantenido con dinero público y más tarde será gestionado por la ONG Cáritas, que hace permanente su servicio. En el catálogo de la exposición *Living as Form* [Vivir como forma] se comenta el sentido de esta obra apelando a las carencias estatales y se habla de una forma de proceder que Wochenklausur repite en distintos lugares:

30 D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Arquitectura*, pág. 55.

31 Traducción propia. Charles ESCHÉ, «Welcome», Seminario *Art and the Social*, Londres: Tate, 2010. Charles Esche es director del Van Abbemuseum de Eindhoven desde 2004, además de ser co-fundador de la revista *Afterall* en 1998, y coeditor de la misma.

32 Esta desarticulación se produce en distintos tiempos, y de manera muy diferente en cada uno de los países europeos.

33 Véase Grant H. KESTER, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham y Londres: Duke University Press, 2011.

34 Véase <http://www.wochenklausur.at> [consultado: 22/11/2014].

[*Medical Care for Homeless People*] es el primero de casi treinta trabajos que Wochenklausur ha lanzado en los últimos diecisiete años, cada uno de ellos diseñado para enfrentarse a un asunto local. El colectivo viaja a diferentes ciudades siguiendo la invitación de instituciones artísticas, lee los periódicos locales, habla con los residentes y después identifica acciones precisas que pueden realizarse en un período concreto de tiempo, buscando crear un cambio sostenible. Los proyectos van desde el establecimiento de una pensión para trabajadoras sexuales en Zúrich hasta el reciclaje de materiales para hacer objetos que sean útiles para el refugio de personas sin techo, la instalación de comedores, o la creación de centros de distribución de ropa³⁵.



Fig. 1. Wochenklausur, *Medical Care for the Homeless*, Viena, 1993.

Resulta interesante esta figura del artista transnacional cuyos viajes sirven para propagar una suerte de «ayuda social artística». Frente al deseo de cambio social Claire Bishop advierte acerca de una posible instrumentalización por parte de gobiernos neoliberales de un arte que ya no se considera valioso en sí mismo, sino que serviría para lidiar con los grupos problemáticos y ayudaría a integrarlos en la urbe normativa³⁶. Más allá de estas críticas que hacen pensar en las clásicas llamadas a una autonomía del arte, puede resultar peligrosa la idea de que se produzca una sustitución del trabajo social *real* por el trabajo social *artístico*, generando una escenificación del cuidado frente a la responsabilidad social del Estado.

Estos asuntos son complejos, y volveremos a ellos más adelante. Por el momento, nos quedaremos con la idea de que el arte público funciona de manera utópica puesto que escenifica los valores de un mundo deseado, de espacio público, comunidad y cuidado, en un modelo que podría relacionarse con la socialdemocracia. Implícitamente, las obras se articulan de forma dialéctica, realizando una compensación simbólica de las carencias de un sistema y señalándolas de manera crítica –se trata de un juego contradictorio cuyo sentido depende de cada una de las obras.

EXPLICITAR LA COMPENSACIÓN: EL RETORNO DE UTOPIÍA

En este entorno artístico, habituado a obras que tratan de generar espacios «amigables», mejorar las condiciones de vida de una comunidad de personas o contribuir al cambio social, no resulta sorprendente que la palabra «utopía» comience a aparecer explícitamente en los títulos de las exposiciones y en los textos de los comisarios. El año 2003,

35 Nato THOMPSON, ed., *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2012, pág. 250. Los refugios para mendigos son un elemento común a muchos artistas de este momento, y suponen a la vez un ejercicio de diseño mínimo, una crítica social y una propuesta para-arquitectónica.

36 C. BISHOP, *Artificial Hells*.

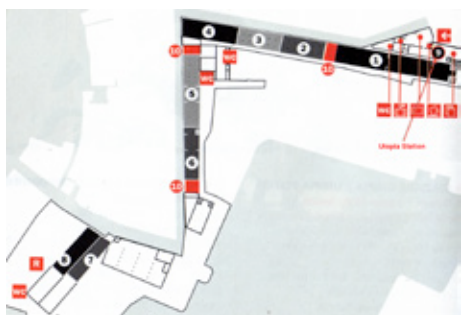


Fig. 2. Plano de la organización del edificio del Arsenale durante la 50. Bienal de Venecia 2003. La situación de la *Utopia Station* se señala con el número 9. Montaje de la autora.

con la *Utopia Station* [Estación Utopía] de la 50. Bienal de Venecia, puede considerarse un punto de inflexión.

Resulta significativo que esta fecha coincida con el año en el que se produce la invasión de Irak por parte del gobierno de George W. Bush, así como con una cierta desarticulación del movimiento antiglobalización después de las masivas concentraciones en contra de la guerra. La historiadora del arte Eva Díaz habla de las posibles conexiones entre el interés curatorial por la utopía y el momento de crisis de la izquierda política:

En los primeros años de la década del 2000, cuando las prácticas artísticas se obsesionaron más que nunca con la utopía, la posibilidad de una vida política viable

para los progresistas bajo el gobierno de Bush Junior parecía cada vez menos probable. [...] la práctica artística y la participación del público compensaron la falta de agencia política a través de una 'estética relacional'³⁷.

En estos momentos, la mayoría de las muestras que invocan el «buen lugar» van a tender hacia una interpretación escapista y poco política. En 2003, la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia³⁸ puede verse como un ejemplo paradigmático del sentido que tiene la recuperación del concepto de utopía por parte del mundo oficial del arte a principios de la nueva década.

Ideada por tres figuras ligadas a la estética relacional, el comisario Hans-Ulrich Obrist, la historiadora del arte Molly Nesbit y el artista Rirkrit Tiravanija, la *Estación* busca ser un lugar para «detenerse, reconsiderar, hacer todas las preguntas, comer, dormir, aprender y mirar»³⁹. Según los comisarios, se pretende «incorporar materiales estéticos [...] en otra economía que no contemple el arte como una esfera fatalmente separada [de la vida]»⁴⁰.

Situado en una pequeña parte del edificio del Arsenale [Fig. 2], el espacio de la *Estación* está estructurado a través de una plataforma baja, hecha de madera contrachapada, que ha sido diseñada por Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick. Unos bancos y mesas circulares que facilitan la conversación se sitúan frente a una pared interrumpida por puertas, que dan

37 Eva DÍAZ, «Dome Culture in the Twenty-first Century», *Grey Room*, 42 (2011), pág. 98.

38 El proyecto de la *Utopia Station* busca establecer distintas *estaciones* en diferentes puntos del globo, a lo largo de los años. Además de la exhibición de trabajos artísticos, incluye la organización de seminarios y conferencias. *Off-site* se incluyen varios proyectos más allá del espacio físico de la exposición en Venecia: los *High Desert Test Sites* de Andrea Zittel, *A book on demand* de Armin Linke, *Radioartemobile (RAM)* de ZERYNTHIA y los proyectos, en abstracto, del colectivo SUPERFLEX.

39 Molly NESBIT, «Utopia Station: Some of the Parts», en Nancy Spector, ed., *Theanyspacewhatever*, Nueva York y Londres: Guggenheim Museum, D.A.P.-Distributed Art Publishers y Thames & Hudson, 2008, pág. 226.

40 Molly NESBIT, Hans-Ulrich OBRIST y Rirkrit TIRAVANIJA, «What is a Station?», en *e-flux*, 2003, en <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> [consultado: 08/12/2014].

a pequeñas salas para videoproyecciones, instalaciones o performances. En uno de los extremos de este recinto, se erige un escenario donde tienen lugar diversas actividades [Fig. 3]: durante la Bienal, allí se desarrolla una constante programación de eventos, muchos de los cuales van a superponerse en el tiempo⁴¹. La *Estación* es un entorno condensado, con un enorme exceso de información y obras⁴² que resultan imposibles de abarcar en su totalidad: junto al trabajo de más de sesenta creadores⁴³, se exhiben más de cien pósteres diseñados para la ocasión⁴⁴ [Fig. 4]. Linda Nochlin señala que, en la mayor parte de los casos, las obras se relacionan de manera muy vaga con el concepto de utopía⁴⁵. Aunque Ulrich, Nesbit y Tiravanija apelan a la teorización de Ernst Bloch, según Nochlin no reflejan su riqueza⁴⁶.

Algunos trabajos, como el *Imagine Peace* [Imagina la paz] de Yoko Ono (2003), hacen referencia directa a la Guerra de Irak, pidiendo el final de las ofensivas⁴⁷. Por su parte, una performance no realizada de Elmgreen & Dragset querría haber mostrado a dos monos jugando con unos dados que muestran las letras de la palabra «utopía»⁴⁸ [Fig. 5]. Acertar con la combinación del lugar mejor, parecen querer decirnos, es una pura cuestión de azar, en un juego que nada tiene que ver con el raciocinio.

La zona del Arsenal se complementa con una parte del jardín en la que se despliegan obras paraarquitectónicas como el sistema de reciclaje de excrementos del Atelier

41 En cuanto a las performances, puede consultarse el programa en la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/schedule.html> [consultado: 01/02/2015].

42 Véase el catálogo de la Bienal, Francesco BONAMI y María Luisa FRISA, eds., *50 Esposizione Internazionale d'arte. Sogni e conflitti - la dittatura dello spettatore*, Venecia: Marsilio-La Biennale di Venezia, 2003, págs. 319-415.

43 Los artistas son: Amicale des témoins, Atelier van Lieshout, John Bock, Iñaki Bonillas, Ecke Bonk, Angela Bulloch, Bureau d'Études, Pash Buzari, Yung Ho Chang, Santiago Cirugeda, Verne Dawson, Tacita Dean, Jeremy Deller, Nico Dockx, Trisha Donnelly, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolf, Olafur Eliasson, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Jan Fabre-Janus Magazine, Hans Peter Feldmann, Peter Fischli – David Weiss, Didier Fiuza Faustino, Alicia Framis, Yona Friedman, Yang Fudong, Liam Gillick, Édouard Glissant, Dominique Gonzalez-Foerster, Tomislav Gotovac, Rodney Graham, Joseph Grigely, Henrik Hakansson, Carsten Höller, Karl Holmqvist, Marianne Hugonnier, Pierre Huyghe, Arata Isozaki, Emilia Ilya Kabakov, Július Koller, Rem Koolhaas, Kamin Lertchaiprasert, Simon Leung – Lincoln Tobier, Armin Linke, Jonas Mekas, Multiplicity – Border Device(s), Deimantas Narkevicius, Nils Norman, Roman Ondák, Yoko Ono, Anatoli Osmolovsky, Philippe Parreno, Oliver Payne – Nick Relph, Manfred Pernice – Sean Snyder, Michelangelo Pistoletto, Lucia Prand, Edi Rama – Anri Sala, Tobias Rehberger, Martha Rosler y Oleanna group, Cristoph Schlingensief, Tino Sehgal, Shimabuku, Patti Smith, SUPERFLEX, Uglycute, Agnès Varda, Lawrence Weiner, Wong Hoy Cheong, Cerith Wyn Evans y Zerynthia con Franz West.

44 Los carteles se pueden descargar desde la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/> [consultado: 22/11/2014].

45 Linda NOCHLIN, «Less than More», *Artforum* (2003), págs. 178-179 y 240-246.

46 L. NOCHLIN, «Less», pág. 179.

47 La estética de esta obra, en grandes letras negras sobre fondo blanco, es una clara alusión a la campaña contra la Guerra de Vietnam llevada a cabo por ella y por John Lennon, con el lema WAR IS OVER IF YOU WANT IT [La guerra ha terminado, si tú quieres] (1969).

48 Debido a las quejas de los grupos en defensa de los derechos de los animales, la performance no se realiza, y en la Bienal se exponen únicamente los dados, dentro de una vitrina.

Van Lieshout (*Biogas Installation* [Instalación de biogás], 2003), las duchas comunales de Tobias Rehberger (*Padre de la Fontana*, 2003) o la *Billboardthailandhouse* [Casa-valla publicitaria de Tailandia] (2000), en la que Alicia Framis ácidamente ofrece un refugio gratuito, proponiendo habitar un módulo publicitario. Es también en el jardín donde realizan su performance los artistas Carl Michael van Hausswolff y Leif Elggren, fundadores del auto-proclamado reino de Elgaland/Vargaland, que comprende todos los territorios fronterizos del mundo. En su acción *The Annexation of Utopia by the Kingdoms of Elgaland/Vargaland* [La anexión de Utopía por parte de los Reinos de Elgaland/Vargaland], van a deshacer un ejemplar de la *Utopía* de Thomas More volviendo a convertirlo en pulpa de papel, con la que crean folios reciclados. Esta obra parece premonitoria: el mundo del arte, en los años siguientes, parece querer diluir el concepto para sumar la Utopía a sus territorios.

Las muestras que explícitamente buscan vincularse a la utopía en la década del 2000 van a sucederse en gran número⁴⁹, lo que quizás podría permitirnos hablar de un «giro utópico» en el comisariado. Ahora se van a enfatizar las dimensiones de apertura y ambigüedad, situándose en oposición a un supuesto dogmatismo de la tradición utópica y del socialismo real⁵⁰. En este momento también se destaca el pequeño tamaño de las intervenciones «reales» (la «micro-utopía» en palabras de Bourriaud⁵¹), frente a la gran escala que había sido asociada a los conceptos de progreso y revolución.

49 Harald Szeeman, continuando con su persistente fascinación por el lugar soñado comisaría la que será su última exposición con un tono de optimismo onírico: su edición inaugural de la Bial de Sevilla se titula, de forma apropiada, *La alegría de mis sueños* (2004). Entre 2009 y 2011 la serie *UTOPIA* en el museo danés ARKEN incluye el encargo de instalaciones a los artistas Qiu Anxiong, Katharina Grosse y Olafur Eliasson, y la organización de varias conferencias y eventos. En 2009 se celebra la undécima exhibición de escultura en Suiza, titulada *Utopics: Systems and Landmarks* [Utópicos: sistemas e hitos], comisariada por Simon Lamunière. Otros ejemplos de exposiciones que explícitamente aluden a la noción de «utopía» podrían ser *Midlertidige Utopier/Temporary Utopias* [Utopías temporales] (Museet For Samtidskunst, Oslo, 2003, comisariada por Siri Meyer), *Arte y Utopía. La acción restringida* (MACBA, Barcelona, 2004, comisariada por Jean-François Chevrier); la convocatoria de arte público *Utopia and Monument* (Graz, 2009, *On the validity of art between privatisation and the public sphere* [Sobre la validez del arte entre la privatización y la esfera pública] y 2010, *On Virtuosity and the Public Sphere* [Acerca del virtuosismo y la esfera pública]), ambas ediciones comisariadas por Sabine Breitwieser); *Utopia Transfer* (Kiscelli Museum, Budapest, 2008, comisariada por Barnabas Bencsik); *Utopia Matters: from Brotherhoods to Bauhaus* [Asuntos de la utopía: de las hermandades a la Bauhaus] (en el Deutsche Guggenheim de Berlín, comisariada por Vivien Green en 2010); el proyecto *Utopia* (Biennale Foundation, Melbourne, Tokio, Singapur y Nueva Delhi, 2012, comisariado por Yusaku Imamura, Sunjung Kim, Natalie King, Deeksha Nath y Tan Boon Hui) o *The Spirit of Utopia* (Whitechapel Gallery, Londres, 2013, comisariada por Iwona Blazwick OBE, Daniel F. Herrmann, Kirsty Ogg, Sofia Victorino y Nayia Yiakoumaki).

50 En su prólogo al número de la revista *Janus* realizado para la *Estación Utopía*, Jan Fabre afirma que «el renovado interés por el humanismo una vez más daba la bienvenida al concepto de Utopía. Esta ya no es el sueño colectivo y totalitario de una ciudad mejor, sino que funciona como un instrumento personal de trabajo para el artista, el arquitecto, el filósofo, el escritor, el científico. Es tanto una motivación como una brújula» (traducción propia). Jan Fabre, «Foreword», *In Search for Utopia, Janus*, 14 (2003), pág. 3.

51 Lauren ROTENBERG, «The Prospects of 'Freed' Time: Pierre Huyghe and *L'association Des Temps Libérés*», *Public Art Dialogue*, 2:2 (2013), pág. 196.



Fig. 3. Imagen de la *Utopia Station*, durante la 50. Bienal de Venecia, 2003. La estructura de madera, con los bancos circulares y el escenario, ha sido diseñada por los artistas Liam Gillick y Rirkrit Tirivanija.



Fig. 4. Santiago Cirugeda, póster para la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia, 2003.



Fig. 5. Elmgreen & Dragset, *Spelling Utopia* [Deletreando utopía], 2003. La imagen evoca una performance no realizada que los artistas habían planeado para la *Utopia Station* de la 50. Bienal de Venecia, 2003.

LA NUEVA VIEJA UTOPIA

A lo largo de los años 90 y 2000 el arte contemporáneo ha ido planteándose de manera cada vez más explícita sus posibles relaciones con la utopía. Aquí hemos visto algunas de las formas que ha tomado dicho impulso, expresado a través del llamado «giro social» con tendencias como el «arte relacional» o el «arte público». A partir de 2003, tomando la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia como punto de partida, las diferentes corrientes confluyen en una especie de moda curatorial que finalmente retoma la palabra «utopía» de manera expresa.

Richard Noble señala que, a diferencia de lo que había sucedido en momentos como el de las vanguardias históricas⁵², hoy no existe un gran proyecto político unificado, equivalente al que había sido el comunismo o el fascismo, que pueda vincularse a las utopías del arte actual. Frente a los conceptos totalizadores propios del siglo xx, parece que la utopía artística más reciente haya retornado a su escala insular clásica. Las obras son consciente y voluntariamente pequeñas, efímeras, flexibles, y plantean lo utópico más como un proceso que como un fin. Muchos trabajos pueden interpretarse en un sentido «compensatorio»:

52 Richard Noble habla de las diferencias respecto a las utopías de las vanguardias históricas, que partían de la noción de la *tábula rasa*, y de la necesidad de una ruptura con todo lo anterior. En Richard Noble, Iwona Blazwick, Daniel F. Hermann, Nayia Yiakoumaki, Kirsty Ogg y Sofia Victorino, «Discussion: The Spirit of Utopia. A Curatorial Panel Discussion between the curators of The Spirit of Utopia, and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths, University of London», Londres: 6 de agosto de 2013, pág. 1, en: <http://thespiritofutopia.org/concept> [consultado: 02/10/2014].

así, el arte escenificaría aquello que nosotros, como sociedad, sentimos que nos falta. Algunas de las carencias que señalarían los creadores podrían ser el vínculo social, las instituciones de cuidado, el espacio público o la comunidad.

En cuanto a la propuesta política y social, los artistas rebotan los ecos del movimiento antiglobalización y el entramado contracultural. Por otra parte, y en un sentido más general, frente a la tendencia vanguardista de ruptura con el pasado⁵³, gran parte de la creación utópica de los años 90 y 2000 adopta el universo simbólico de la ensoñación utópica de los años 60 y 70, cuando se produjo el último gran momento de insurrección.

53 R. NOBLE, I. BLAZWICK, D. F. HERMANN, N. YIAKOUMAKI, K. OGG y S. VICTORINO, «Discussion», pág. 2, en: <http://thespiritofutopia.org/concept> [consultado: 02/10/2014].

EL MUSEO PÚBLICO COMO LEGITIMADOR DEL ARTE: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS EN EL CASO ARTIUM

JULEN ANGUIANO ÁLVAREZ

RESUMEN

El museo de arte público es la principal entidad encargada de construir los discursos que validan las diferentes manifestaciones artísticas de cada periodo, por tanto, la inclusión en el mismo de los artistas supone su consolidación en el mundo del arte. En la presente investigación se pretenden mostrar algunas herramientas metodológicas para estudiar este fenómeno, atendiendo especialmente a los factores externos que influyen en la toma de decisiones de los museos públicos.

PALABRAS CLAVE

Museo, legitimación, reconocimiento, sistema del arte.

ABSTRACT

The public art museum is the main entity whose duty is to create a theoretical discourse that serves to establish the value of the different artistic expressions in each period. Therefore, the incorporation of the artists in the museum is essential for their professional careers. The aim of this paper is to provide some methodological tools to approach this phenomenon, paying special attention to the external factors that influence the decision making of public museums.

KEYWORDS

Museum, legitimation, recognition, art system.

El objetivo principal de esta comunicación es poner de manifiesto la importancia de las investigaciones de las fases de reconocimiento de los artistas y mostrar algunas de las herramientas metodológicas utilizadas para el Trabajo de Fin de Máster *El impacto de los agentes externos en los museos públicos* realizado en la Universidad del País Vasco durante los años 2014-2015 en el Máster Universitario en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo. Además, se pondrá el ejemplo del análisis que se realizó en dicho trabajo sobre el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM y las conclusiones principales que pudieron extraerse del mismo.

Si bien en este Trabajo de Fin de Máster se abordaron varias temáticas, una de ellas enlaza especialmente con uno de los planteamientos que este año ha querido ofrecerse en el presente congreso: la crisis de la educación artística. La investigación que he podido desarrollar parte de un interés por revisar los relatos que los museos públicos construyen a través de las exposiciones que se desarrollan y las colecciones que se crean. En ocasiones, estos discursos dejan de lado tanto a artistas del pasado como a los jóvenes artistas actuales que no consiguen jamás ser reconocidos por unas instituciones que, aunque deben representar a todos los ciudadanos, en ocasiones tienden a ser espejos del mercado del arte. Antiguamente muchos creadores no alcanzaban la consagración debido a que no conseguían llamar la atención de ningún mecenas, patrono o marchante, hoy sucede exactamente lo mismo con otros artistas que no consiguen que su trabajo sea reconocido por galeristas, comisarios o instituciones culturales. Sin duda, debemos investigar a fondo el opaco y desestructurado sistema del arte contemporáneo para comprender que factores externos influyen en el museo público a la hora de seleccionar y visibilizar a determinados artistas y corrientes y dejar otras de lado.

La comunicación está estructurada en tres apartados. En el primero de ellos describiremos el museo y su situación dentro del sistema del arte, explicando la complejidad de su estructura y las dificultades que encuentran los artistas para ser reconocidos en él. El segundo apartado servirá para exponer algunas de las herramientas metodológicas que pueden ser utilizadas para analizar y estudiar el museo atendiendo a los diferentes factores externos que influyen en el mismo. Se analizará el ejemplo del estudio del museo Artium, donde podremos observar los resultados obtenidos de la aplicación de las diferentes herramientas metodológicas presentadas. El último apartado servirá para recoger algunas conclusiones referentes a la capacidad que tienen este tipo de estudios para combatir la precariedad de los artistas y sus dificultades en cuanto a conseguir un mayor reconocimiento.

LAS DIFICULTADES DEL ARTISTA EN EL SISTEMA DEL ARTE ACTUAL

En 1972 el famoso crítico Lawrence Alloway¹ definió el *sistema del arte* como una eficiente «communications network» o red de comunicaciones en la que participan diferentes personas, objetos, recursos, mensajes e ideas y se utilizan las mejores estrategias de *marketing* para acceder a un gran público. El mecanismo por el cual un artista es aceptado o rechaza-

1 Lawrence ALLOWAY, «Network: The Art World Described as a System», *Artforum*, septiembre (1972), en <https://artforum.com/inprintarchive/id=33673> (Fecha de consulta: 02-IV-2016).

do por la sociedad dependerá en gran medida de que toda esta comunidad apoye o valide su obra.

En esta compleja red el primer y más importante eslabón es el artista, seguido de su red de clientes: coleccionistas, galeristas y museos. Los críticos se encargan de escribir ensayos y artículos que otorguen el valor añadido a las manufacturas de los artistas, los comisarios son los que deciden qué exposiciones hacer y por último, los financieros serían los encargados de subvencionar las estructuras expositivas². Si bien el artista es el que cohesiona y da sentido a esta comunidad, la sociedad de consumo y espectáculo en la que vivimos ha situado al frente del sistema a los agentes encargados de otorgar valor económico y estético a las obras, ya que el arte se ha transformado en otra mercancía más destinada al ocio.

La falta de homogeneidad y la imposibilidad de hallar patrones de conducta repetidos en este diverso grupo de personas hace que el estudio del sistema del arte en un determinado lugar sea una tarea muy compleja y con resultados difíciles de extrapolar. El propio Alloway reconoce que la comunidad artística no se organiza de manera jerárquica, sino con un complejo entramado en el que los beneficios de las galerías privadas son afectados por las exposiciones en museos que, a su vez, están influenciadas o directamente comisariadas por críticos e historiadores del arte³. Mientras tanto, los financiadores –en muchas ocasiones coleccionistas o agentes interesados– tendrán que decidir dónde colocar su dinero a la vista de las posibles repercusiones económicas o sociales que acarreará cualquier movimiento o inversión.

El sistema del arte, por tanto, se forma a través de una compleja red de interconexiones en la que, como en otros sistemas sociales, son también las figuras intermedias las que poseen mayor poder y capacidad de control. Los agentes que se sitúan entre el artista y el espectador son finalmente los que influyen en la cotización de los artistas y en su visibilidad. Teniendo en cuenta el ámbito de actuación, podríamos diferenciar a estos agentes en dos clases, por un lado los que intervienen en el mercado, como son los galeristas, marchantes y las casas de subasta y a los que denominaremos «intermediarios», ya que es cómo habitualmente se designa en los estudios de los mercados a las figuras que se sitúan entre el productor (artista) y el cliente (coleccionista) y, por otro, nos referiremos como «mediadores» a los agentes cuyo espacio de actuación se sitúa entre la obra de arte y el espectador, agrupando por tanto bajo este término a los conservadores, comisarios, críticos, museos y centros de arte, es decir, los expertos y generadores de teoría.

Una de las características que diferencia el sistema del arte de otras estructuras sociales es que los agentes culturales suelen jugar varios roles y tener diferentes capacidades de influencia al mismo tiempo. Un ejemplo de esta ambivalencia la encontramos en algunas figuras del mercado del arte. Es el caso del galerista, que hace a su vez de comerciante de arte y de divulgador artístico. Sin duda, se mueve en dos áreas estrechamente relacionadas, ya que por un lado tiene la capacidad de generar conocimiento e interés sobre determinados artistas, movimientos y obras y, por otro, se dedica a vender las piezas que previamente ha tratado de situar en una posición atractiva para sus clientes. En este caso, el intermediario es capaz de intervenir sobre dos valores intrínsecos del arte, el económico y el estético.

2 Angela VETTESE, *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*, Madrid: Rialp, 2013, pág. 102.

3 ALLOWAY, «Network».

No solo los agentes del mercado del arte participan de ese doble juego. Dentro del grupo de los mediadores, algunas figuras como los comisarios o las instituciones museísticas también tienen la capacidad de alterar el valor económico de las obras de arte, ya que, al seleccionar a unos artistas u otros para sus exposiciones y colecciones, la significación de los mismos se altera repercutiendo en su cotización. Por tanto, vemos cómo intermediarios y mediadores, son en realidad figuras con una capacidad y poder similar y que, en ocasiones, influyen indistintamente en los valores estéticos y económicos de las obras, situando a los artistas, las tendencias o los estilos en diferentes niveles de cotización y prestigio.

La influencia que los distintos agentes intermediarios y mediadores ejercen en el museo público de arte juega un papel crucial en todo este entramado de relaciones y conexiones. La tarea de los responsables del museo, como mediadores culturales, es la de legitimar a los artistas convirtiendo sus obras en patrimonio de todos, es decir, el trabajo artístico es transformado en un bien cultural que merece ser preservado y mostrado a la sociedad por sus cualidades estéticas, históricas o educativas entre otras. Es por esta razón que muchos agentes intermediarios y mediadores como coleccionistas, galeristas, comisarios, críticos o los propios artistas tratan de influir en la toma de decisiones de los museos, ya sea patrocinando diferentes exposiciones, intentando participar en la venta de obras, donando piezas, elaborando discursos teóricos u organizando las estructuras expositivas. Los distintos agentes obtendrán gracias al museo beneficios de tipo económico, ya sea por ventas, cobro de servicios o por exención fiscal, o de tipo social, tales como la repercusión mediática o la promoción.

No solo las figuras estrictamente relacionadas con la cultura orbitan en torno al museo. No debemos olvidar que la institución museística pública tiene la capacidad de crear relatos utilizando el patrimonio artístico como sustrato de los mismos. Estos relatos se convierten en la versión oficial que una determinada estructura institucional emite a los ciudadanos que representa. De este modo, debemos entender el museo como una entidad generadora, legitimadora y actualizadora de los diferentes relatos históricos, sociales, educativos y antropológicos que están presentes en nuestra sociedad. Debido a esta capacidad, los gobernantes políticos también tratan de estar presentes en la toma de decisiones de los museos, apoyando unos u otros relatos y aprovechándose de la repercusión mediática que sus políticas culturales generan. Además, en ocasiones los intereses relacionados con el turismo y el ocio se entrecruzan con los proyectos culturales, lo que ha fomentado que en los últimos años muchos museos antiguos y otros de reciente creación hayan terminado siendo espacios de recreo que dejan de lado la capacidad educativa de la cultura para convertirse en meros recaudadores de dinero a través de la venta de entradas a turistas.

Entre todos estos intereses de unos y otros, el artista no consagrado se ve obligado a abrirse paso utilizando la mayor cantidad de recursos que tiene disponibles para poder acceder al espacio institucional. Hay que tener en cuenta que cada una de las elecciones que se hacen por parte de los intermediarios y mediadores culturales a la hora de elegir a unos u otros, es arbitraria, no sigue ningún sistema generalizado, como mucho –y esto sería lo ideal–, cada agente o institución puede tener sus propios objetivos y criterios de calidad establecidos y ceñirse estrictamente a ellos a la hora de elegir artistas para sus contratos, exposiciones o adquisiciones. Con todo, en este panorama, es el artista el que tiene que moldearse y adaptarse a los diferentes agentes e instituciones si quiere recibir el favor de los mismos, de no ser así, se verá abocado al anonimato y al fracaso. En este sentido, Isabel

Montero y Juan Ramón Oreja nos indican que «el éxito profesional del artista dependerá tanto de la capacidad con que combine sus recursos y capacidades, como de las circunstancias del entorno en donde desarrolle sus actividades»⁴. Por tanto, la calidad del artista y el valor estético de su obra quedan en un segundo plano a la hora de incorporarse al mercado frente a los recursos y capacidades del artista (contactos, intermediarios, herramienta de *marketing*, etc.) y frente a las circunstancias del entorno (situación del mercado, corrientes estéticas, criterios de los gestores culturales, etc.). Precisamente por esta razón ha surgido el fenómeno de la espectacularización, por el cual el arte que es efectista y que capta la atención de los medios de comunicación y los artistas cuyas opiniones son más polémicas y subversivas, son los que consiguen alcanzar la consagración más rápido. Con todo, lo que queda claro es que el reconocimiento por parte de los diferentes agentes del sistema del arte es la única forma que tiene el artista para poder salir de su situación de precariedad y no caer en el olvido.

Son varios los autores que han tratado de descifrar cuáles son los niveles de reconocimiento que el artista debe superar para alcanzar el éxito. En 1989 Alan Bowness enumera cuatro «círculos» por los cuales ha tenido que pasar el artista consagrado: el primero consiste en un consenso sobre la valoración de la obra por parte de artistas cercanos al mismo. Tras este reconocimiento, la obra es consensualmente valorada por aquellos agentes artísticos que la introducen en el plano del discurso y de la historia (críticos, historiadores, museos, etc.). Según Bowness, si este reconocimiento se produce, la obra puede adquirir una valoración consensuada por aquellos agentes artísticos que introducen la obra en el plano del valor patrimonial (galerías, marchantes, *dealers*, coleccionistas, museos). Finalmente, y solamente dadas estas tres fases previas, la obra puede acabar recibiendo el consenso de un público no sólo especializado, sino general.⁵

Independientemente de las diferentes variaciones que los autores han propuesto sobre las etapas de reconocimiento, existe un gran consenso sobre la importancia que tienen en el mundo del arte las relaciones y los contactos con los distintos agentes de la cultura, aquellos que consensuan la calidad de los artistas. Por tanto, el «capital relacional»⁶ se convierte en el más importante de los recursos con el que se debe contar para conseguir visibilidad y no pasar desapercibido en el mercado. Lógicamente, esta situación es propicia para que se generen injusticias, ya que, dentro de las relaciones sociales, existen todo tipo de conductas y procedimientos que rara vez están estructurados o normalizados, y que más bien dependen de intereses personales, cuestiones afectivas o simplemente del azar y la casualidad. En este punto, conviene dar cabida a un texto de 1971 de Jo Freeman, titulado *La tiranía de la falta de estructuras*⁷, en donde trata de explicarnos a partir de su

4 Isabel MONTERO y Juan Ramón OREJA, «El artista y su relación con el mercado del arte», en *El comportamiento de la empresa ante entornos dinámicos: XIX Congreso anual y XV Congreso Hispano Francés de AEDEM*, vol. I (Ponencias), 2007, pág. 71.

5 Alan BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rise to Fame*, 21st Walter Neurath Memorial Lecture, Londres: Thames and Hudson, 1989.

6 Término creado por Carole Jean Uhaler en 1980 y que es recogido en Angela VETTESE, *Arte contemporáneo*, pág. 106.

7 JO FREEMAN, *La tiranía de la falta de estructuras*, Mujeres en Red, en https://www.nodo50.org/mujeres-red/feminismos-jo_freeman.html (Fecha de consulta: 02-IV-2016).

experiencia personal en diferentes colectivos feministas, los peligros y las desventajas de participar en un grupo social con estructuras nulas o deficientes. Para Freeman, la falta de estructuras tiene como consecuencia que los individuos con más poder, aquellos que son considerados los fuertes, acaban formando grupos elitistas que consiguen la hegemonía sobre un determinado colectivo o sistema.

Esta cuestión es precisamente la que está afectando al sistema del arte, que al estar compuesto por una comunidad muy heterogénea e informal, en la cual hay diferentes grupos de influencia con métodos e intereses distintos, se emiten juicios y aplican procedimientos de manera arbitraria e inconstante, generando así una estructura deficiente, inestable y diferente en cada espacio y situación, donde se vuelven habituales los actos poco éticos y la falta de transparencia. Debido a esta situación, es el artista el que «debe trabajar para que lo incluyan en exposiciones colectivas y en otras personales y retrospectivas de su obra. Debe buscar entrar en colecciones privadas o de los museos; hacer que hablen de él en la prensa y tomar parte en concursos residencias y premios»⁸.

En resumen, la falta de estructuras y normas que caracterizan al sistema del arte, provocan que los artistas se encuentren a merced de factores ajenos al hecho artístico. En esta situación, son los propios autores los que deben tratar por todos los medios de hacerse notar, hay que tener en cuenta que es muy habitual que se generen jerarquías entre ellos por el número de veces que hayan aparecido en la prensa, en las exposiciones o en las colecciones de los museos. En este punto cabe que nos preguntemos qué papel juegan en este complejo sistema los museos públicos de arte contemporáneo y si los procedimientos que en ellos se realizan sirven para dar más luz al mundo del arte, o más bien para que se perpetúen las estructuras informales generadoras de injusticias.

A continuación, veremos algunas de las herramientas metodológicas que podemos utilizar para comprender mejor el funcionamiento de estas instituciones y las dificultades que los artistas encuentran para acceder a ellas.

PROPUESTA METODOLÓGICA EN EL ANÁLISIS DEL MUSEO ARTIUM. METODOLOGÍA Y RESULTADOS PRINCIPALES

Existen multitud de líneas de investigación y disciplinas que permiten analizar los museos de arte: los estudios histórico-artísticos, el análisis económico, la perspectiva antropológica y sociológica o la investigación de exposiciones son solo algunas de las muchas vías y miradas que existen para aproximarse al museo. En el caso del análisis de los factores externos que afectan a los museos públicos, es necesaria una aproximación multidisciplinar, ya que se vuelve imprescindible acercarse a la institución museística desde el mayor número de puntos de vista posible. De esta manera, un análisis profundo y riguroso debe comenzar por el estudio de una extensa bibliografía que permita contextualizar el museo en todas sus dimensiones: desde su relación con el entorno geográfico y social, haciendo especial hincapié en el contexto político y económico de la zona a estudiar; la situación del panorama cultural y artístico, observando especialmente la tipología de artistas del entorno y

8 Angela VETTESE, *Arte contemporáneo*, pág. 129.

atendiendo a la situación del mercado del arte específico de la zona; y, por supuesto, las características propias del museo, su historia, el origen de la colección, la organización actual y su sistema de financiación.

Si bien toda esta bibliografía nos servirá para construir un marco teórico sólido, a la hora de buscar los datos que podemos extraer del museo tendremos que idear nuestro propio sistema de trabajo de campo, ya que cada institución exige un acercamiento diferente dependiendo de la información que se nos facilite, los departamentos con los que podamos ponernos en contacto o los niveles de transparencia que existan. Como ya hemos apuntado anteriormente, debemos tener en cuenta que el sistema del arte no es algo homogéneo y es muy difícil hallar patrones de conducta repetidos en instituciones, países y regiones diferentes; por ello, debemos centrarnos en casos concretos para analizar los elementos que afectan en cada situación. En este sentido, una buena delimitación cronológica y geográfica se vuelve imprescindible, ya que de esta forma podremos hacernos una idea de las posibilidades de extrapolación que tendrá nuestro estudio.

A continuación, veremos cuáles fueron las herramientas metodológicas más importantes que se utilizaron para analizar el Centro Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM de Vitoria Gasteiz.

Para el trabajo de investigación, se optó por seleccionar como objeto de estudio el museo Artium debido a una serie de características que lo hacían viable, como son la accesibilidad geográfica y la facilidad de obtención de la información del mismo. Debemos tener en cuenta que se trata de una institución de importancia media y situada en Vitoria-Gasteiz, una ciudad de escasa relevancia artística a nivel nacional e internacional. El marco cronológico que se utilizó como referencia para nuestro trabajo, fue el periodo que transcurre entre el nacimiento del museo en el 2002 y el periodo inmediatamente anterior a los primeros síntomas de la crisis económica, el año 2007, no obstante, en ocasiones se hicieron referencias al periodo actual, por una parte, debido a la falta de información sobre etapas anteriores y por otra, para poder trazar la evolución de la institución desde su origen. La elección de esta franja cronológica respondía a una intención de seleccionar un espacio temporal en el que existiera una estabilidad y homogeneidad, precisamente, debemos enmarcar este periodo en una etapa de auge económico en donde la cultura comienza a venderse como un valor de desarrollo económico y social. El impacto que generó el museo Guggenheim en la ciudad de Bilbao, impulsó que otras ciudades quisieran imitar el modelo de «ciudad cultural» y para ello, se crearon numerosos museos en toda España, entre los que se encuentra el Artium de Vitoria.

El estudio se centró en las exposiciones individuales realizadas en el museo entre el año 2002 y el 2006, en este sentido, podríamos enmarcar el análisis dentro del campo de estudio de exposiciones, sin embargo, debemos tener en cuenta que no se pretendió analizar las características estéticas de cada exposición, sino los datos cuantitativos de las mismas (participantes, género, obras, etc.) y la forma en que se construye el programa de la institución. Además, teniendo en cuenta la importancia que las muestras individuales tienen en las cotizaciones en el mercado del arte, se optó por cruzar los datos de las mismas con los listados de adquisiciones del Artium entre los años 2001-2007, para comprobar la relación que existe entre las galerías y el museo.

Para comprobar que factores externos afectan al museo Artium, se utilizaron una serie de recursos y fuentes que se describen a continuación:

1. El detallado estudio de la bibliografía, los documentos y los informes relacionados con la historia y la composición interna del museo, permitió obtener datos sobre el contexto en el que se inauguró la entidad, las características de la fundación que lo regula desde el año 2001 y como han venido funcionando los departamentos en los últimos tiempos.
2. El análisis de los catálogos de las exposiciones individuales realizadas entre 2002 y 2006 sirvió para comprobar cuáles habían sido las características principales de los programas expositivos de ese periodo y qué parámetros se habían utilizado como criterio para la selección de los artistas. Además, con los datos obtenidos de las exposiciones, se confeccionaron unas tablas que nos sirvieron de guía a lo largo del análisis. En el Artium existen numerosos tipos de exposiciones: las relacionadas con la colección, algunas colectivas y otras vinculadas a diferentes premios y becas; sin embargo, para este trabajo solamente se seleccionaron las exposiciones individuales, ya que consideramos que son estas las que más repercuten en el caché de los artistas y por tanto las que más relación tienen con el mercado del arte.
3. La revisión de las webs y los currículos de los artistas participantes en las exposiciones individuales de 2002 a 2006, fueron una valiosa fuente de información para averiguar el perfil de los mismos y su relación con las galerías y el mercado del arte.
4. La lista de adquisiciones de los años 2002-2007, facilitada por el museo, nos permitió poner en relación las obras que se adquirieron y las que se expusieron, además, nos sirvió para comprobar los diferentes canales de entrada de piezas artísticas que existen en el museo.
5. Las entrevistas realizadas a los dos directores que ha tenido el museo, Javier González de Durana (2001-2008) y Daniel Castillejo (2008-actualidad), fueron una fuente fundamental para conocer de primera mano los procedimientos que se utilizan habitualmente y los principales problemas y dificultades que encuentran los gestores de la entidad.

Cruzando todos los datos extraídos de estos materiales que fueron recopilándose a lo largo de la investigación, se consiguieron detectar algunos factores que han afectado al devenir del museo. Estos se agruparon en tres grupos de poder e influencia: en el primero de ellos tratamos de comprobar cómo afectan las decisiones políticas al museo, para ello, se analizó el contexto en el que se creó Artium, los intereses que persigue su fundación y el impacto que las decisiones presupuestarias generan en las exposiciones y adquisiciones que realiza el museo, además de otras problemáticas generales. El siguiente grupo de influencia estudiado fue el que existe entre el museo Artium y el mercado del arte, comprobando el vínculo entre los artistas expuestos y las galerías de arte, analizando los datos sobre las adquisiciones y comparando las estadísticas del mercado global con las obtenidas de las exposiciones analizadas. El último de los puntos a investigar fue el impacto del sector privado en el museo, para ello, comprobamos el nivel de influencia de los patronos privados y la financiación privada que se ha obtenido para el desarrollo de exposiciones.

Tras comprobar cuál fue la incidencia de lo político, lo mercantil y lo privado en el museo, se pudo afirmar que Artium es una institución con unos niveles de dependencia moderados. A continuación, mostraremos los resultados principales obtenidos de la investigación del museo.

Desde el punto de vista de la influencia de lo político, se comprobó que los dirigentes del museo no sufren ningún tipo de presión directa por parte de la Fundación Artium sobre los programas expositivos, las adquisiciones, las actividades, o labores educativas que deben realizarse. Sin embargo, detectamos que los presupuestos que los gobernantes políticos asignan al museo sí que interfieren considerablemente en la programación que se realiza, ya que el hecho de tener menos dinero disponible obliga a la dirección del museo a dedicar muchos esfuerzos y recursos a la búsqueda de financiación externa y es posible que quede menos tiempo para el desarrollo de los programas o la selección de artistas. Además, la falta de presupuestos deja en una situación de precariedad al museo, que termina teniendo dificultades para enfrentarse a proyectos de largo recorrido como son las becas, las residencias de artistas o los programas de producción.

Se confirmó que los agentes del mercado del arte tampoco influyen en el museo de manera directa, sin embargo, el hecho de que las galerías sean el principal lugar donde se seleccionan los artistas, provoca que en el museo encontremos deficiencias que son habituales en el mercado del arte. En este caso, vimos que la dirección del museo tiene la capacidad de combatir esta situación buscando diferentes espacios en los que seleccionar a los artistas o tratando de demandar a las galerías y al mercado un arte que represente de manera más justa a la sociedad. Debemos tener en cuenta que existe un gran número de profesionales del arte cuyo trabajo es difícilmente vendible y por ello deciden permanecer fuera del mercado del arte. En este sentido, si el museo quiere representar el arte de su entorno, deberá hacerse eco de este tipo de manifestaciones.

Pudimos comprobar que los agentes del sector privado están presentes en el museo gracias a la propia voluntad de los mismos de participar en labores culturales que repercutan en la sociedad, aun así, su colaboración también les beneficia en cuestiones fiscales, promocionales y de estatus. El museo Artium a su vez se beneficia de una financiación más sólida, alguna ayuda para exposiciones o actividades concretas y de obras de arte que los particulares le donan. En este sentido, si la presencia no pone en peligro la independencia del museo, el impacto que el sector privado pueda suponer para la institución debe ser considerado positivo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en ocasiones es la escasez de presupuestos lo que presiona a los museos a buscar ayuda en la iniciativa privada.

En definitiva, pudimos observar cómo la independencia del Artium se sostiene gracias a la confianza y libertad que los dirigentes políticos han otorgado al museo. No obstante, se trata de una independencia condicionada, ya que se le exige a la entidad que lleve a cabo sus actividades con unos presupuestos limitados y cambiantes. Además, pudimos percibir una presencia del mercado del arte a la hora de seleccionar los artistas candidatos para las adquisiciones y las exposiciones que el museo ha realizado. En este sentido, confirmamos que desde la dirección se debía evitar que agentes particulares tanto del mercado como de otros sectores privados influyesen en la toma de decisiones y en los criterios que se aplicasen, aun así, seguirá siendo responsabilidad de la Administración Pública proveer al museo los presupuestos y las herramientas necesarias para que se garantice la independencia del mismo y se fomente un modelo de museo democrático.

CONCLUSIONES

Analizar detalladamente el sistema cultural utilizando como objeto de estudio el museo de una pequeña ciudad, nos permitió comprobar que algunos de los rasgos característicos del mundo del arte contemporáneo pueden ser percibidos en cualquier parte. Pudimos confirmar que las características principales del sistema del arte como son el predominio de los mediadores e intermediarios, la transformación de la cultura en un producto mercantil y la opacidad y falta de estructuras propia del mundo artístico, podían percibirse también en el museo de una pequeña localidad como Vitoria-Gasteiz.

Una de las conclusiones más evidentes de la investigación fue que el museo Artium se ve afectado considerablemente por el mercado del arte, ya que al nutrirse de los artistas y las obras que este le ofrece, termina reproduciendo en mayor o menor medida muchas de las deficiencias que existen en el mercado del arte, como puede ser la escasa presencia de artistas jóvenes, los deficientes niveles de paridad en cuanto a género o la ausencia de determinadas tipologías artísticas. Es en este punto en el que debemos traer de nuevo a colación la cuestión de los intermediarios y los mediadores, ya que los resultados obtenidos nos mostraron un museo en el que existe una estrecha relación entre el mercado (intermediación) y los expertos (mediadores). Como vimos anteriormente, estos agentes que se sitúan entre producto/productor y cliente/espectador son los que construyen los cánones artísticos y legitiman unas determinadas tendencias y estilos. El hecho de que ambas clases de agentes seleccionen al mismo tipo de artistas, no hace más que confirmar que sigue prevaleciendo un sistema que gira en torno a la información y al *marketing*, en donde los artistas no tienen muchas posibilidades y capacidades de incidir si no es de la mano de un agente intermedio que los promocioe. De esta manera, aunque los gestores del Artium hayan sido muy independientes a la hora de escoger las obras que exponer o adquirir, la investigación demostró a través del análisis de los listados de adquisiciones y exposiciones, que en la mayoría de los casos se habían seleccionado artistas plenamente integrados en los circuitos del mercado del arte, con lo que pudimos confirmar que los espacios de selección de artistas (galerías, exposiciones, concursos, premios) a los que recurre Artium –y probablemente la mayor parte de los museos públicos–, están en gran medida controlados por los intermediarios.

El hecho de que en el museo se repitan las mismas desigualdades que en el mercado (falta de artistas jóvenes, desigualdad de género, etc.) nos hace pensar que los museos públicos, en ocasiones, no son más que escaparates de lo que está ocurriendo en el mercado del arte, aun así, las excepciones que pudimos encontrar en Artium, como son las exposiciones con mayor presencia de mujeres, de propuestas ligadas a lo no objetual y programas dedicados a jóvenes artistas, no hicieron otra cosa que confirmar que el museo sí que tiene la capacidad de dar espacio a propuestas alternativas. El museo público, como institución de todos los ciudadanos y en la que debe primarse el acuerdo y la reflexión, tiene que luchar por no convertirse en un escaparate del mercado del arte. Para conseguirlo, es necesario aplicar unos procesos de selección de artistas tanto para las exposiciones como para las adquisiciones que procuren corregir los desequilibrios y las desigualdades del mercado y el sistema del arte en general. El museo y los gobernantes políticos que lo controlan no solamente tienen la responsabilidad de hacerlo, sino que además tienen los medios y las herramientas necesarias para conseguirlo. En este sentido, para el caso de

Artium, convendría establecer una convocatoria de proyectos para artistas jóvenes sin galerías, incrementar las ayudas para producciones artísticas y continuar mejorando los niveles de paridad en exposiciones y adquisiciones.

En definitiva, creemos que muchas de las deficiencias que encontramos al analizar el museo son habituales en la mayoría de instituciones de España, de hecho, algunas problemáticas son propias del sistema del arte global y no corresponde solamente a los museos públicos combatirlas. Para conseguir una mayor justicia, será necesario que desde las administraciones públicas se apueste por un modelo cultural que favorezca la experimentación, la investigación y la educación, para que, de esta manera, el arte y la cultura vuelvan a convertirse en el motor de los cambios sociales. La necesidad de realizar profundos cambios en los modelos de gestión de los museos no es solo una tarea de Artium, sino de muchas instituciones en el contexto español. Esperamos que estudios de este tipo sirvan para ayudarnos a tener una impresión clara sobre las formas de funcionamiento de las instituciones y puedan ayudar a diseñar medidas para mejorar su calidad pública.

BIBLIOGRAFÍA

- Lawrence ALLOWAY, «Network: The Art World Described as a System», *Artforum*, septiembre (1972), en <https://artforum.com/inprintarchive/id=33673> (Fecha de consulta: 02-IV-2016).
- BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Trea, 1997.
- Alan, BOWNESS, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rise to Fame*, 21st Walter Neurath Memorial Lecture, Londres: Thames and Hudson, 1989.
- JO FREEMAN, *La tiranía de la falta de estructuras*, Mujeres en Red, en https://www.nodo50.org/mujeresred/feminismos-jo_freeman.html (Fecha de consulta: 02-IV-2016).
- Maurizio LAZZARATO y Antonio NEGRI, *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*, Río de Janeiro: DP&A. 2001.
- Jesús Pedro LORENTE, dir., y David ALMAZÁN, coord., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Belén MAZUECOS, *La coartada del arte contemporáneo. Transgresiones de los artistas y legitimación del mercado del arte y sus instituciones*, Berlín: Editorial Académica Española, 2011.
- Isabel MONTERO y Juan Ramón OREJA, «El artista y su relación con el mercado del arte», en *El comportamiento de la empresa ante entornos dinámicos: XIX Congreso anual y XV Congreso Hispano Francés de AEDEM*, Vol. 1 (Ponencias), 2007, págs. 71-78.
- Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid: Abada, 2012.
- Juan Antonio RAMÍREZ, «El arte no es el capital. Arte y economía», *idem*, ed., *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra, 2010, págs. 15-74.
- Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1998.
- Ruth TOWSE, ed., *Manual económico de la cultura*, Madrid: Fundación Autor, 2005.
- Angela, VETTESE, *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*, Madrid: RIALP, 2013.

EL PLAN MUSEOLÓGICO DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN PARA LA CATEDRAL DE SALAMANCA EN 1951

JESÚS ÁNGEL JIMÉNEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En esta comunicación que se presenta al XXI Congreso Nacional de Historia del Arte «La Formación artística: creadores-historiadores-espectadores» se aborda los precedentes y la materialización del plan museológico que el subdirector del Museo del Prado en 1951, Francisco Javier Sánchez Cantón, realizó para organizar los espacios expositivos de la Catedral de Salamanca. Para llegar a ese momento se tratan los antecedentes en los que se restauran una suma importante de obras de la Catedral para que formen parte del Museo Catedralicio.

El mecenas que llevó adelante el proyecto fue el gobernador civil de Salamanca en 1950 que fue Joaquín Pérez Villanueva una de las figuras fundamentales en la vida cultural de la ciudad del Tormes en los años 50 del siglo xx.

PALABRAS CLAVE/KEYWORDS

Plan museológico, Francisco Javier Sánchez Cantón, Joaquín Pérez Villanueva, museo catedralicio, Manuel Gómez Moreno, Padre Cámara.

ABSTRACT

The following paper presented at the National Congress of Art History titled: «La Formación artística: creadores-historiadores-espectadores» discloses the precedents and materialization of the museological plan by the Deputy Director of the Prado Museum, Francisco Javier Sánchez Cantón, in 1951 who organized the exhibition spaces of the Cathedral of Salamanca. As a consequence, it triggered the restoration of a number of significant art works from the Cathedral to become part of the restored Cathedral Museum. The patron who carried out this project was the provincial governor of Salamanca, Joaquín Pérez Villanueva in 1950, who was one of the key figures on the cultural life of the city of Tormes in the middle of the twentieth century.

INTRODUCCIÓN

Antes de la presentación del plan museológico para las Catedrales de Salamanca que fue elaborado por Francisco Javier Sánchez Cantón en 1951 hubo otros intentos a finales del siglo XIX en los que se inicia esa labor museológica. En concreto fue el Padre Cámara, obispo de Salamanca, el que propuso poner en marcha un Museo eclesiástico en la Seo salmantina. Idea que se acordó en la visita pastoral que en 1898 realizó a los edificios catedralicios. El prelado salmantino quería formar un Museo, y pretendía que se hiciera como lo habían hecho otros obispos españoles en sus diócesis. Vengan los ejemplos de los Museos de Vic o Lleida promovidos por los obispos Josep Morgades i Gili¹ y José Meseguer y Costa² respectivamente.

La primera constancia documental del Museo está en las actas capitulares, y como comentábamos anteriormente, cuando el Padre Cámara realiza la aludida visita pastoral a la Catedral

Cabildo extraordinario del día 21 de diciembre de 1898 presidido por el Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo y asistencia de los Sres. Capitulares....

Al terminar las horas canónicas de la mañana de este día se dirigieron los Sres. Capitulares y Beneficiados a la puerta de la Catedral Vieja frente al Palacio, donde se recibió al Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo subiendo procesionalmente a la Sala Capitular. (...)

Últimamente expuso la conveniencia de reforma de algunas dependencias, del ornato exterior del templo, que por varios sitios es deficiente y debe con celo y constancia procurarse el aseo, limpieza y ornato correspondiente a la grandiosidad y arquitectura del edificio, y estudiar con detenimiento, el proyecto, ya en otras ocasiones propuesto y pensado, de Sala Capitular, en que pudiera reunirse y custodiarse las pinturas y objetos de mérito, y quizá construir un museo de todo lo que se considerase digno de tal objeto: para estudiar la forma y coste de este último

-
- 1 Para una mayor información sobre el museo eclesiástico de Vic se puede consultar la bibliografía que cita Jordi FIGUEROLA GARRETA *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. *Idem*, «Regeneració religiosa i catalanisme: el cas del bisbe Morgades», *L'Avenç*, 177, gener (1994), págs. 18-25. Jordi ROVIRA I PORT y Àngels CASANOVAS I ROMEU, «1891-1991 Cent anys del museu episcopal de Vic», *Revista de Catalunya*, 56, octubre (1991), págs. 79-100. Miquel dels Sants GROS I PUJOL, «El museu episcopal de Vic», en *Museus Diocesans de Catalunya*, ponencias de las Jornades sobre els Museus Diocesans de Catalunya (21-22 setembre 1996), Solsona, 1997, págs. 29-35. Ana REQUEJO ALONSO, *Los Museos Eclesiásticos en Galicia*, Departamento de Historia del Arte, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, Junio, 2005, págs. 64-66 y 182-183. Elías TORMO y MONZÓ, «Don José Gudiol y Cunill», *Boletín de la Real Academia de la Historia*. T. 100, 1932, págs. 637-674. Josep TRULLÉN I THOMÀS, «Josep Gudiol i Cunill, museòleg», *Quaderns del MEV*, III (2009), págs.43-55. Jesús Ángel JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia del Museo Catedralicio de Salamanca y su plan museológico*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 2015, págs. 113-166.
 - 2 Para profundizar en el museo de Lleida puede consultarse Carmen BERLABÉ JOVÉ, «El Museo Diocesano de Lleida. Historia y vicisitudes», *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 20 (2005), pág. 30. *Idem*, «El museo diocesà de Lleida: una història retrospectiva», *Urtx*, Revista cultural de l'Urgell, 8 (1995), pp. 95-100. *Idem*, *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, Tesis Doctoral, Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU. Facultat de Ciències Socials. 2009. Isidro PUIG I SANCHIS, «El museu diocesà de Lleida», en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg Exposició Pulcra*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pág. 239. J. A., JIMÉNEZ GARCÍA *Historia*, págs. 113-166.

pensamiento, quedaron encargados los Sres. Magistral y Penitenciario, requiriéndose plan detallado y amplio, fácil de entender por claridad y sin dudas ni vaguedades.

El Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo quedó satisfecho de las intenciones y propósitos del Ilmo. Cabildo, que en todo procura secundar los planes y deseos de S.E.I., en la medida de sus fuerzas pues siempre defiere a su alta ilustración y santo celo, cuyo fin es la gloria de Dios y bien de las almas. Con lo que se terminó la Santa Pastoral Visita, saliendo en filas hasta la puerta de la Catedral Vieja, donde S.E.I. fue despedido y los Sres. Capitulares se retiraron por haber concluido el objeto de la reunión³.

Finalizadas las fiestas navideñas, en la reunión ordinaria del Cabildo de 15 de enero de 1899, los Sres. Capitulares fueron informados de los acuerdos relacionados con el Museo que había remitido el Padre Cámara mediante un auto.

Santa Pastoral Visita de la Iglesia Catedral Basílica de Salamanca (Auto). En la ciudad de Salamanca a veinte y dos días del mes de diciembre de mi ochocientos noventa y ocho, Nos Dr. Fr. Tomás Cámara y Castro, de la Orden de S. Agustín; Maestro en Teología, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica, Obispo de Salamanca, Académico correspondiente de la Real Española y de las de la Historia y Bellas Artes de S. Fernando, habiendo determinado practicar la Visita en nuestra Basílica Catedral dimos principio a ella con la solemnidad... (...)

d) Sala Capitular y Museo proyectado así como reforma de dependencia y ornato exterior del templo, acerca de todo lo cual tratamos verbalmente con el Ilmo. Cabildo, en la sala Capitular, y allí mismo quedo designada la comisión que ha de llevar estos puntos a la práctica o a los Reglamentos respectivos que deberán imprimirse en el mas breve plazo. (...)

Concluida la lectura se acordó cumplir y ejecutar cuanto dispone S.E.I en sus acertados mandatos dirigidos al orden y buen desempeño de las obligaciones que incumben (...)

Se encargó al Sr. Canónigo comisario de sacristía tener en su poder la llave del Relicario, y que se ponga en limpio el catálogo de reliquias y auténticas formado no hace mucho tiempo (...)

Los Sres. Magistral y Penitenciario continuaran en su comisión de Sala Capitular y Museo, estudiando el asunto para presentar el mejor ideal posible y los gastos que ocasione; y se acordó cerrar la Sala Capitular, de la que deben salir los que hasta el día trabajan en ella las piezas de escultura y ornamentación del exterior de la Catedral, porque sin necesidad deterioraban la habitación⁴.

En el auto, el Padre Cámara proponía distintos aspectos organizativos del Museo, quería que la comisión encargada agilizara la realización de los reglamentos y su publicación, elaborara un presupuesto y que se encargara de cerrar la Sala Capitular para desarrollar el proyecto.

Todas las peticiones argumentadas por el obispo fueron bien acogidas por los miembros del Cabildo catedralicio. Las primeras acciones se realizaron en noviembre de 1899 desalojando la Sala Capitular trasladando la mayoría del mobiliario y los cuadros a la capilla denominada del Canto o Santa Catalina⁵. Pero las demás medidas no se tomaron con la misma diligencia y el 11 de abril de 1901, el obispo enviaba una misiva al Deán y Cabildo de la Catedral informando de las instrucciones que había dado al canónigo arqueólogo-ar-

3 Archivo Catedralicio de Salamanca (en adelante, ACS). Actas Capitulares 1890-1901, n.º. 78, fol. 256r.

4 ACS. Actas Capitulares 1890-1901, n.º. 78, fol. 257v.

5 Esta capilla serviría, a partir de este momento, para votaciones solemnes en la oposición a canonjías de oficio, y para las reuniones capitulares se había habilitado un espacio, más cercano a la sacristía de la catedral Nueva, que se denominaba el cuarto del predicador. ACS. Actas Capitulares 1890-1901, n.º. 78, fol. 280r. Daniel SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «El P. Cámara y la catedral de Salamanca», *La Ciudad de Dios*, CCXVII:3, septiembre-diciembre (2004), págs. 721-722.

chivero para que llevara a buen puerto las intenciones que se venían proponiendo desde años anteriores

Obispado de Salamanca (membrete)

Yllmo Sr.

Con esta fecha he dado instrucciones al Sr. Canónigo Arqueólogo Archivero para que principie a cumplir los fines privativos de su prebenda indagando donde haya objetos antiguos de arte cristiano y autorizándole para ir recogiendo y colocándolos en la Sta. Yglesia Basílica Catedral que deben honrarse albergando el museo de aquel carácter del que en repetidas ocasiones hemos hablado con V.S.Y. Una comisión de su seno entendió ya en la designación de local para este museo y los cuadros del proyectado Episcopologio y conviene que se recuente lo que hiciera, y que continúe en el encargo que se le confió, recibiendo y colocando provisionalmente los objetos que se recojan hasta que sea oportunidad de instalarlos de forma perfecta y definitiva. Algún pequeño gasto ocasionará este primer trabajo, y espero de su celo que lo adelante y lleve cuenta de ello hasta que determinemos en breve tiempo como y con qué recursos ha de sostenerse esta buena obra.

Dios guarde a V.S.Y. muchos años

Salamanca 11 Abril 1901

+Fr.T. Obispo de Salamanca

Yllmo. Sr. Dean y Cabildo de nuestra Sta. Yglesia Catedral Basílica⁶.

En la reunión del Cabildo, del 15 de abril del mismo año, se leyó la carta y se aprobó por conformidad lo que el prelado solicitaba con relación al Museo.

El canónigo archivero que recibió las instrucciones fue D. Román Bravo Riesco, uno de los sacerdotes que se habían formado bajo la atenta mirada del prelado. En septiembre de 1901 Román Bravo coincidirá por primera vez con Manuel Gómez Moreno en Salamanca, ya que este último se traslada a la ciudad del Tormes para ejecutar el Catálogo Monumental de la Provincia por mandato de Eduardo Saavedra, director de la Real Academia de la Historia, como lo anunciaba en la carta que dirigía al prelado salmantino⁷. El mismo Gómez Moreno hablaba de la relación que había establecido con Román Bravo cuando en el preámbulo del libro de Fernando Chueca, *La Catedral Nueva de Salamanca* (1951) decía lo siguiente:

(...) el ambiente que rodeaba aquella Catedral en los días de mi aventura investigadora, allá en los años 1901 –de 31 de agosto a 16 de diciembre– y 1902 –de 5 de mayo a 5 de agosto.

6 ACS. Documentación de secretaría, n.º. 11.

7 Eduardo Saavedra, en estos momentos era el Director de la Academia de la Historia y además representaba a la misma en el Senado. En los primeros años del siglo xx, estaba dirigiendo el proyecto de realización de Catálogos Monumentales y así se lo hacía saber por carta a el Padre Cámara. *Senado, Particular/ Madrid 24 de septiembre de 1901./ Excmo e Illmo. Sr. D. Tomás de la Cámara.*

Muy Sr. Mio y amigo de mi mayor respeto. Ha ido a esa provincia el ilustrado joven D. Manuel Gómez Moreno con objeto de formar un catálogo de cuantos monumentos históricos y artísticos se hallen en ella, con arreglo al plan que muy felizmente ha realizado en la provincia de Ávila. Yo me intereso vivamente por el buen resultado del trabajo, no solo en calidad de aficionado a estos asuntos, sino porque me hallo encargado de la alta dirección de tan patriótica empresa.

Por tal razón me atrevo a molestar a V. para que tome bajo su protección la tarea del joven arqueólogo, ya que V. trata también de organizar de algún modo los tesoros del arte cristiano que encierran las iglesias de la Diócesis que tan dignamente dirige y que no le será del todo inútil la cooperación.

Con este motivo se complace en renovar le el testimonio de su veneración y afecto besando su pastoral anillo./ Eduardo Saavedra. (firmado) ARCHIVO DIOCESANO DE SALAMANCA. Documentación sobre el Padre Cámara.



Fig. 1. Crucero de la Catedral Vieja. Los sepulcros con las rejas que se proponen retirar. Foto Archivo MAS, 1928.

Para mí fue una de las temporadas más pacíficas y alentadoras en el ajetreo catalogador a que me llevó la suerte; allí no tuve sino facilidades y ayuda; también, el solaz de amistades que servían de paréntesis a mis trabajos. (...)

Regía entonces la diócesis el P. Cámara, uno de los personajes más destacados del modernismo social; creador de la familia escurialense agustiniana, gran privado en la Corte por su elocuencia, y, aunque ya enfermo, lleno de entusiasmo y patrocinador de artes y arqueología. Esto me abrió las puertas de su afecto; le era grato irnos al campo algunas tardes (...) sus trabajos, que no eran pocos: alentar la basílica de Santa Teresa en Alba de Tormes, fundada por él; cuidarse por alto de su diócesis, (...)

Estaba el claustro bien alisado desde más de un siglo, con tapiar casi todos sus arcos sepulcrales; apelé al P. Cámara, y dio orden, cumplida ya en ausencia mía, de quitar tabiques, con aparición de preciosos capiteles (...) Se limpió el retablo documentado de Gallego, en la capilla del Canto, y se sacaron las

tinajas de aceite de la capilla de San Martín. Planeó también un Museo diocesano a cuenta del archivero, don Román Bravo, que había estudiado en Roma por sugestión del obispo, daba clases de Arqueología en el Seminario.

En el año 1902, después de la salida de Salamanca de Manuel Gómez Moreno, Román Bravo seguía inmerso en la recogida de obras para la materialización del Museo como le había solicitado el obispo Cámara. Los pasos para la materialización del espacio expositivo permanente se habían dado, pero desgraciadamente las buenas intenciones propuestas por el obispo no se cumplieron y en la documentación conservada en la catedral no existe ninguna noticia durante más de cincuenta años sobre el Museo, tendremos que esperar hasta el 15 de marzo de 1953 cuando se produce la inauguración del Museo catedralicio⁸.

EL PLAN MUSEOLÓGICO DE 1951

Un par de años antes de producirse esta magna inauguración de 1953 los pasos que se dieron fueron diversos y muy fructíferos. A finales de noviembre de 1950, visitaron la Catedral el Sr. Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, y el Sr. Joaquín Pérez Villanueva, gobernador civil de Salamanca, junto con los miembros del Cabildo, los señores Artero y Marcos. En esta visita decidieron proyectar dos salas de museos, una con carácter de capilla, en la de Santa Catalina y otra en la antigua Sala Capitular. Esta fue la idea primigenia, pero una vez que se aunaron los esfuerzos de ambos mecenas, Sánchez Cantón y Pérez Villanueva se concibió un plan museológico que se remitía al Cabildo y que proponía lo que ahora trascibimos:

En la nave principal de la Catedral Vieja

8 Jesús Ángel JIMÉNEZ GARCÍA, «El Museo Catedralicio de Salamanca. Y el Padre Cámara», en *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, págs. 253-264.

- a) para impedir el libre acceso de los turistas al presbiterio, se propone separar este por un juego de cordones gruesos (tipo Academia) de color rojo, soportado con elementos portátiles para dividirlo en cinco tramos, de tal manera que pudiera utilizarse el tramo central o los laterales indistintamente, y que todo el dispositivo pudiera ser retirado a voluntad por un simple monaguillo
- b) colocar uno de los retablos restaurados en la Capilla de la Epístola, suprimiendo la reja actual, pero conservando en su sitio la pila bautismal ahora existente
- c) suprimir las rejas modernas de los sepulcros restaurados en el crucero, para obtener con la perspectiva lograda uno de los conjuntos más maravillosos de la Catedral Vieja [(Fig. 1)]
- d) cerrar con un cordón de color rojo idéntico a los del Presbiterio la actual comunicación entre este y la Capilla de la Epístola
- e) suprimir el actual cancel en la puerta principal de la Catedral, retirándolo lo suficiente para que quede valorado en el primer plano la Anunciación cuyas dos estatuas maravillosas a ambos lados de la entrada quedan ahora casi perdidas. Con ello se consigue dar a la nave principal una perspectiva insospechada de profundidad con plena valoración del altar Mayor con su retablo y cúpula, al obtener la plena visión de la magnífica nervadura de la nave. Se consigue así reintegrar la perspectiva original buscada por los constructores de la Catedral y enmascarada por adiciones desgraciadas realizadas en épocas decadentes
- f) para mejorar la comunicación entre la Catedral Nueva y la Vieja y realzar la capilla donde se hallan los lienzos de Morales, se propone la transformación del actual doble cancel en una puerta abridera adaptada al hueco existente, y con un pequeño portillo de uso diario. La puerta habrá de ser concebida de tal modo que en un momento dado la comunicación entre ambas Catedrales, por ejemplo en oficios religiosos de gran solemnidad queden ambas Catedrales perfectamente hermanadas.

Capilla de San Martín.

Esta Capilla que contiene las pinturas murales más importantes de todo el Occidente de Europa por su calidad y por estar firmadas quedaría convertida en la salita más selecta del Museo Catedral, donde se expondrían en marcos adecuados y con las debidas precauciones los dos documentos del archivo de la Catedral firmados por el Cid y por D^a Jimena, otros dos documentos que contienen telas antiguas de alto valor artístico, un sello del Archivo que contiene una figura de perro, y ocasionalmente algún otro documento que pudiera aparecer y que se juzgue no desentonar con el conjunto muy simple que se quiere dar a la referida Capilla, así como de otros objetos que se seleccionen del Tesoro de la Catedral [(Fig. 2)]

Capilla de Talavera.

Puede quedar convertida en la Capilla románica por excelencia que da una idea de lo que fue el claustro de la Catedral Vieja antes de su destrucción.

Se propone:

- a) abrir las dos ventanas románicas con sus parteluces que comunican la Capilla con el claustro, y cerrarlas o bien con dos rejas de estilo románico o con vidrieras blancas emplomadas para filtrar la luz. Debe estudiarse aún cual de las dos soluciones es la más adecuada
- b) En el lugar donde existe un gran mueble en el lado del Evangelio colocar los facistolos barrocos de talla existentes en la actual Sala Capitular y que no desentonan de la sillería del lado de la Epístola que por sus dimensiones conviene dejar en su mismo sitio. El mueble aludido se trasladaría a la actual sacristía de la Catedral Vieja donde existe sitio suficiente
- c) Los retablos que cerraban las ventanas restaurados se dispondrían en el Museo y uno de ellos en la Capilla de la Epístola de la Catedral Vieja según se ha indicado ya [(Fig. 3)]

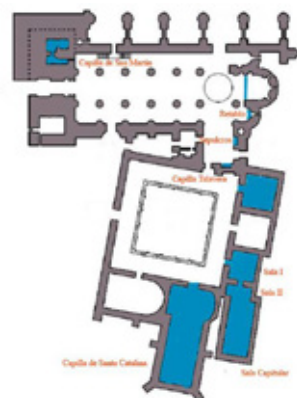


Fig. 2. Plan museológico de Sánchez Cantón, julio de 1951.



Fig. 3. Aspecto de una de las ventanas de la Capilla Talavera, que alberga uno de los retablos, antes de la restauración de 1951. Foto postal de Viuda de Calón e Hijo.

d) suprimir el actual cancel puerta de la Capilla de Talavera, dejando la actual reja para que se pueda gozar de la maravillosa Capilla desde el Claustro.

Transformación en Museo de las tres Salas que forman el conjunto de la Sala Capitular; y que se propone arreglar del siguiente modo:

Sala I :

a) la puerta de talla que comunica con el claustro se deja intacta, pero se suprime el segundo cancel por innecesario y para dar unidad a la Sala

b) el artesanado magnífico del techo se limpia para dejarlo en el color original de la madera

c) construir un tabique casi pegado a la pared de la derecha, para disimular la diferencia de artesanado, y construir en dicho tabique una hornacina o vitrina para una imagen

d) se sustituye el actual enlosado irregular de pizarra por baldosa grande de color rojo toro

e) la ventana reparada en sus actuales elementos con marcos pintados para la conservación de la madera y con visillos adecuados para filtrar la luz

f) las paredes se pintarían al temple picado en color claro en juego con las restantes salas= Sala II

a) se conservaría la actual puerta de comunicación entre esta salita y la anterior, pero se suprime para evitar monotonía la que comunica esta sala II con la siguiente, dejando en este último caso desnudas las jambas de piedra existentes en la puerta

b) para disimular un rincón irregular existente en la sala se levanta un tabique bajo no alcance el techo y que sirva para apoyo de uno de los retablos restaurados

c) se limpia el artesanado del techo para dejarlo en su color natural

d) esta Sala se pavimentaría con tarima procedente de la Sala Capitular (actuales pasillos laterales)

e) ventana como en la Sala I=

Sala III.

Sala Capitular:

a) se repasan los techos para evitar goteras y se restauran las actuales pinturas del techo tal cual están entonando las paredes con un temple picado

b) se dejan las actuales ventanas repasándolas, pintando los marcos para que se conserve la madera y con estores o visillos de color cremoso para filtrar el exceso de luz sobre todo por las mañanas, dada la orientación de la Sala

c) se propone pavimentar con baldosa roja, igual que en la Sala I pero como al parecer es este el pavimento existente debajo de la raída estera actual, se repasará y completará si fuere necesario.

Esta sala se convertirá en Sala central del Museo catedralicio y la disposición de los objetos a exponer se hará de acuerdo con las directrices estéticas más apuradas. Para ello se buscará un color en las paredes que entone con el techo, color que en degradación decreciente se dispondrá en las dos salas anteriores. Para el fondo de esta Sala se dispondrá del actual dosel de la Sala de Sta. Catalina.

Capilla de Santa Catalina.

Se pretende que esta Capilla quede arreglada para uso del Cabildo y aun con posibilidades de culto, integrando sin embargo el conjunto del Museo catedralicio y enriqueciéndolo. Para ello se coloca en el fondo el retablo de Santa Catalina con la mesa de altar perteneciente, y a ambos lados a la distancia conveniente los dos retablos restaurados, el de Juan de Flandes, en el parámetro de la derecha por aconsejarlo así las condiciones de luz.

Las ventanas repasadas con visillos o estores adecuados de color y con un perfecto juego de poleas para tamizar la luz a voluntad. Se utilizarán para el ornato de esta Capilla además de los bancos con terciopelo rojo existentes en la Catedral los cuatro bancos del mismo tipo que existen en las antesalas del archivo, y que podría hacerse a cargo de Religiosas especializadas en labores, como por ejemplo las Adoratrices o un tapicero especial. Con ello la Capilla de Santa Catalina queda convertida en el conjunto de primitivos más importante de Salamanca⁹.

Este plan museológico se presentó al Cabildo a mediados de julio de 1951 cuando regresa a Salamanca Francisco Javier Sánchez Cantón. En concreto, el proyecto se dio a conocer a los miembros del Cabildo el 17 de julio de 1951, y el día 23 del mismo mes don Florencio Marcos Rodríguez, canónigo archivero, ponía en conocimiento del gobernador los acuerdos tomados por el Cabildo.

A todos sus miembros les había parecido muy bien, incluso don Florencio animaba a empezar con los trabajos de pintura y enlosado de las salas del museo, pero los canónigos también habían manifestado algunos reparos al proyecto.

Éstos fueron con respecto a la puerta de comunicación de las Catedrales, ya que los integrantes de la asamblea catedralicia proponían otra solución que su portavoz, don Florencio, le explicaría más adelante¹⁰.

Y el otro tema, con el que no se sentían conformes, eran los cordones para impedir el paso al altar de la Catedral Vieja. Ellos creían que no debían colocarse, y a cambio poner unas rejas bajas, que no interrumpiesen la contemplación del retablo mayor.

Entonces, salvo estas matizaciones, los miembros del Cabildo Catedralicio habían manifestado su entusiasmo en poder finalizar la idea de un Museo, que ya el Padre Cámara había albergado durante su pontificado, pero que no se había conseguido hasta la llegada del nuevo Gobernador Civil de Salamanca, don Joaquín Pérez Villanueva. Como hemos reflejado en renglones anteriores fue la unión de dos personajes muy importantes dentro de la cultura nacional de la época la que llevó a cabo esta empresa y fueron el mencionado Gobernador Civil y don Francisco Javier Sánchez Cantón los que redactaron el plan, pero



Fig. 4. Antigua puerta de comunicación de las Catedrales. Foto Archivo MAS, año 1928.

9 ACS. Actas Capitulares, 1946-1990, fols. 89r-90v. Cabildo espiritual y ordinario de 17 de julio de 1951.

10 La solución que propondrán más adelante, y que encontramos en la Actas Capitulares, era dar acceso a la Catedral Vieja por la Capilla de San Lorenzo, el actual, e inutilizar la comunicación que se hacía por el crucero de la Catedral Vieja. Este proyecto se había presentado por la Comisión de Bellas Artes y el Arquitecto conservador de las catedrales, y en el Cabildo del 15 de noviembre de 1953 se informaba sobre la inmediatez del comienzo de las obras, aunque en noviembre de 1957, se trataba en el Cabildo una solución provisional con la puerta de comunicación de las Catedrales. En la actualidad se encuentra el enterramiento del obispo Barbado Viejo, realizado por Núñez Solé, e inaugurado el 28 de abril de 1965. ACS. Actas Capitulares, 1946-1990, fols. 112r, 145r y 222r [Fig. 4].

La escalinata, que salvaba el desnivel de ambas catedrales, fue realizada a mediados del siglo XVI por los maestros Rodrigo Gil y Domingo de Lasarte. Antonio CASASECA CASASECA, *Las Catedrales de Salamanca*, León, 2006, pág. 33.

antes de presentarlo públicamente se dieron unos pasos importantes, y entre ellos fue fundamental la campaña de restauraciones que se organizó en la Catedral.

El Gobernador Civil Joaquín Pérez Villanueva tomó posesión de su cargo en Salamanca en enero de 1950 y en noviembre del mismo año, informaba al Cabildo Catedralicio su intención de poner en marcha la instalación de un Museo y la restauración de las pinturas que poseía la Catedral. Por eso, dicho mandatario pedía permiso y autorización, para realizar un estudio previo que correría a cargo del Sr. Francisco Javier Sánchez Cantón y él mismo. Esta propuesta se trató en el Cabildo espiritual y ordinario del 15 de noviembre de 1950 y sus miembros aprobaron dicha idea¹¹.

Las promesas realizadas por el mandatario provincial se cumplieron con rapidez y a fines de noviembre de 1950 el Cabildo recibía un oficio de la Junta de Conservación de Obras de Arte donde el Subdirector del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón designaba a don Joaquín Ballester Espí como restaurador de las pinturas murales de la Catedral. El escrito con fecha de 27 de noviembre de 1950 fue recibido en primera instancia en el Gobierno Civil, y éste fue remitido posteriormente al Cabildo, donde el dirigente salmantino expresaba que se diesen las órdenes oportunas, para facilitar el trabajo en beneficio del Tesoro Artístico de la Catedral¹².

En el apoyo económico prometido por don Joaquín Pérez Villanueva, también se dieron los pasos diligentemente. Así el 3 de marzo de 1951 se hacía efectiva la cantidad de 49.000 pesetas en una cuenta del Banco Español de Crédito de Salamanca, a nombre de la Comisión Provincial de Monumentos, para acometer las obras necesarias en la Catedral¹³.

LAS RESTAURACIONES

La primera restauración fue la del tríptico de Juan de Flandes, aunque anterior a la llegada a Salamanca de Joaquín Pérez Villanueva. Fue el 11 de abril de 1949 cuando la Dirección General de Bellas Artes solicitaba autorización para el traslado de la obra a los talleres de Madrid. Permiso que fue concedido permaneciendo el retablo hasta julio de 1950 donde se realizó un sentado de color y reconstrucción a cargo de un equipo de restauradores del Museo del Prado¹⁴.

Pero la gran labor restauradora se desarrollará en la propia Catedral de Salamanca, primero con la actuación del restaurador designado por la Junta de Obras de Arte, Joaquín Ballester Espí que se encargará del Juicio Final realizado por Nicolás Florentino y posteriormente de las pinturas de la Capilla de San Martín, también llamada del aceite.

11 ACS. Actas Capitulares 1946-1990, fol. 78r.

12 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante, AHPS). Gobierno Civil, leg. 4146, fols. 36-37.

13 AHPS. Gobierno Civil. Comisión de Monumentos. Catedral, leg. 223.

14 J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 180-182. *Idem*, «Restauraciones en la Catedrales de Salamanca en los años 50», en *La Catedral de Salamanca de Fortis a Magna*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014 págs. 1767-1770.

Estas restauraciones comienzan el 29 de noviembre de 1950 y hacia mediados de mayo de 1951 se estaban ultimando los toques finales en los trabajos. De estas restituciones se daba cumplida cuenta en la prensa local de la época¹⁵.

Los primeros pasos, de la labor restauradora, fueron para restituir las pinturas murales de la Catedral. Pero el proyecto del Gobernador Civil era más ambicioso y por ello solicitará la ayuda del Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, y la de Francisco Javier Sánchez Cantón para conseguir la renovación de otros objetos artísticos de la Catedral: La reja del sepulcro de Anaya, las vidrieras de la Catedral Nueva¹⁶ y el órgano de Salinas¹⁷. Éstas reparaciones no llegaron a buen puerto, pero el gobernador de Salamanca mantenía su idea de seguir con las restauraciones, y así se lo hacía partícipe en la correspondencia, de 18 de mayo de 1951, que enviaba a don Manuel Gómez Moreno:

Querido Don Manuel:

Se están dando los últimos toques a la restauración de la Capilla de los «Aceitones», de la Catedral Vieja y estos días se ha terminado la de la bóveda del Retablo Mayor. Creo que ha quedado en perfectas condiciones y que hemos hecho una obra buena de consolidación y limpieza, de acuerdo con las instrucciones que Ud. nos dio. Le remito adjunto unas fotografías del estado actual que Ud. comprobará en la convenida visita próxima. Pensamos ahora que Ballester se ocupe de algunas otras cosas de la Catedral Vieja y si Sánchez Cantón me envía, según lo prometido, los restauradores podremos llevar adelante nuestro proyecto de darle una vuelta a todo aquello y dejar organizado el pequeño Museo catedralicio.

Confirmamos en verle a Ud. por aquí, entre tanto reciba un saludo muy afectuoso de su buen amigo.

Joaquín Pérez Villanueva¹⁸.

Los deseos manifestados en la carta del jefe salmantino surtieron efecto, y el restaurador Joaquín Ballester Espí se ocupó de las pinturas de los sepulcros del crucero de la Catedral¹⁹.

Pero sin duda, el logro más importante fue conseguir que dos restauradores, de la Junta de Conservación de Obras de Arte, se desplazaran a Salamanca para acometer las restauraciones de las pinturas sobre tabla. La noticia llegó a través de un oficio que expe-

15 Javier de MONTILLANA, «Restauración del patrimonio artístico salmantino. La realidad de una magnífica idea. Una tarde en la Catedral Vieja. El 'juicio final' de Nicolás Florentino», *El Adelanto*, 11 de julio de 1951. En *La Gaceta*, Enrique DE SENA publicaba el 10 de mayo de 1951 un artículo referente al juicio final titulado «Ocho ángeles cantan alabanzas al arte de Dello de Incola. La grandeza de una obra y un mecenazgo que no debe olvidarse». J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 184-187. *Idem*, «Restauraciones», págs. 1770-1772.

16 El Marqués de Lozoya se encargó de contactar con las empresas apropiadas para que realizasen los trabajos de reparación contactando con Hierros Artísticos de Julio Pascual para la reparación de la reja y para las vidrieras se pidió presupuesto a Vidrieras Artísticas, de Santos Cuadrado. J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 187-188. «Restauraciones en la Catedrales» págs. 1772-1773.

17 Francisco Javier Sánchez Cantón fue el encargado de ponerse en contacto con una empresa experta en la reparación de órganos musicales, y esta fue Organería Española S.A., de la que era director general Ramón G. de Amezúa. J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 188-189. *Idem*, «Restauraciones», págs. 1773-1774.

18 J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, pág. 189. *Idem*, «Restauraciones», pág. 1770.

19 AHPS Gobierno Civil. Comisión de Monumentos. Catedral, leg. 223.

día Sánchez Cantón en Madrid el 8 de junio de 1951, en el que designaba para el trabajo a efectuar en Salamanca a los restauradores Manuel Pérez Tormo y César Prieto Martínez²⁰.

Ambos restauradores se instalaron en la ciudad, alojándose en el Gran Hotel, desde el 9 de junio hasta el 12 de julio, fecha en la que abandona la urbe Manuel Pérez Tormo, permaneciendo únicamente en Salamanca César Prieto Martínez hasta el 6 de agosto²¹ [Fig. 5].

Gracias a estas labores de restauración la capilla de San Martín, «El juicio final» del ábside del altar mayor y las obras que estaban distribuidas por distintos espacios de la Catedrales volvieron a lucir un esplendoroso aspecto, digno de la calidad que atesoraban.

Los periodistas locales también quedaron muy gratamente sorprendidos por la labor de mecenazgo y restauración de las obras y así lo manifestaban en sus artículos:

La nunca bastante elogiada actuación de don Joaquín Pérez Villanueva, Gobernador civil de Salamanca, para salvar el patrimonio artístico salmantino, parece que no ha de detenerse. No se trata de un determinado número de obras a restaurar, sino que por la extensión, se hace calificar de gran empresa nacional. Y lo prueba el que los artistas restauradores señores Tormo, Prieto y Ballester, continúan su labor. Los dos primeros llegaron a Salamanca el 8 de junio, para «restaurar unas cosas», y aún son muchas las que tienen entre manos, mientras que el señor Ballester, terminada la capilla de San Martín y la bóveda del altar mayor, está «dejando como nuevos» sepulcros y altares.

A pesar de que creímos disponer de tiempo suficiente con una tarde en la Catedral Vieja, las horas se pasaron rápidamente. Claro está, que ello obedeció también a César Prieto y Manuel Pérez Tormo, que con su charla amiga y agradable y sus conocimientos artísticos, hicieron minutos las horas²² [Figs. 6 y 7].

Todas las actuaciones que iban encaminadas a la conclusión del nuevo museo, sufrirán un contratiempo el 27 de julio de 1951. Don Joaquín Pérez Villanueva es nombrado Director General de Universidades, y abandonó la ciudad salmantina, para desplazarse a Madrid

20 J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 191-199. *Idem*, «Restauraciones», págs. 1777-1783. Javier de MONTILLANA, «Restauración del patrimonio artístico salmantino. Los retablos del maestro salmantino Fernando Gallegos», *El Adelanto*, 14 de julio de 1951. *Idem*, «Restauración del patrimonio artístico salmantino. La labor continua... La ciudad en un futuro próximo tendrá dos interesantísimos museos» *El Adelanto*, 15 de julio de 1951.

21 Los señores Pérez Tormo y Prieto, en su haber profesional y artístico cuentan, entre otras importantísimas, las restauraciones del artesonado mudéjar de la Catedral de Teruel, en una longitud de 37 por 11 metros, teniendo en cuenta que es el único artesonado que posee figuras; en Zafra, el gran retablo de Zurbarán; toda la iglesia de San Antonio de los alemanes, pintada al fresco, con la interesantísima cúpula de Carreño y Ricci y el resto de Lucas Jordán; en Segovia, la restauración de los frescos románicos del templo de San Nicolás y los de la iglesia de los Templarios y Veracruz, más dos figuras de la de San Millán, pertenecientes al siglo XII; en el Museo de Valencia, la restauración del Museo, cuando se procedió a su nuevo traslado al nuevo edificio, y en Atienza (Guadalajara), un considerable número de tablas. Después, en el Museo de Zaragoza, se restauró el famoso cuadro de Moreno Carbonero «El Príncipe de Viana», mientras que en Madrid pasaron por sus manos los cincuenta y dos retratos de ministros, para instalar un salón en el Ministerio de Educación Nacional, siendo de destacar igualmente por su importancia, la restauración de los lienzos del camarín de la Virgen de Guadalupe, de Lucas Jordán que actualmente se exponen en el Museo del Prado. J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 191-199. *Idem*, «Restauraciones», págs. 1779-1783. J. de MONTILLANA, «Restauración».

22 J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 191-199. *Idem*, «Restauraciones», págs. 1779-1783. J. de MONTILLANA, «Restauración».



Fig. 5. Escrito de Sánchez Cantón designando a los restauradores.



Fig. 6. Los restauradores César Prieto y Manuel Pérez Tormo trabajando en las Salas Capitulares. Foto Guzmán Gombau, año 1951.



Fig. 7. Manuel Pérez Tormo y César Prieto trabajando en el cuadro de la Adoración de los Reyes Magos y San Andrés. Foto Guzmán Gombau, año 1951.

donde tomó posesión de su nuevo cargo. Don Florencio Marcos, el canónigo encargado de la comisión del nuevo museo, le felicitará por su ascenso pero al mismo tiempo le manifiesta su preocupación por el futuro del espacio expositivo que se había programado. El ex gobernador Joaquín Pérez Villanueva le comunica al canónigo que no se preocupe, porque tomará las medidas convenientes, e intentará dejarlas garantizadas económicamente. Situación que desgraciadamente no se produjo con el nuevo mandatario provincial, por lo que el testigo lo toma el presidente de la Diputación Provincial Carlos Gutiérrez de Ceballos y abren definitivamente el museo en marzo de 1953²³.

23 J. A. JIMÉNEZ GARCÍA, *Historia*, págs. 167-178.

LA COLECCIÓN TEXTIL DE FORTUNY. EL COLECCIONISMO COMO PARTE DEL PROCESO CREATIVO

MARÍA ROCA-CABRERA
Universitat De València

RESUMEN

El coleccionismo de tejidos antiguos tuvo un papel fundamental en la creación de nuevas obras durante el periodo de entre siglos. Este estudio se ha centrado en reconstruir algunos ejemplos del proceso creativo mediante el cual Mariano Fortuny realizaba sus diseños textiles, para mostrar que estas piezas históricas se utilizaron como fuente de investigación e inspiración.

PALABRAS CLAVE

Mariano Fortuny Madrazo, coleccionismo, patrimonio textil, museología.

ABSTRACT

Collecting antique textiles played a key role in creating new works during the period between the two centuries. The present work has focused on reconstructing some examples of the creative process by which Mariano Fortuny performed his textile designs, in order to show that these historical pieces were used as a source of research and inspiration.

KEYWORDS

Mariano Fortuny Madrazo, collecting, textile heritage, museology.

Mariano Fortuny Madrazo (1872-1949) heredó de sus padres, el pintor Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) y Cecilia Madrazo (1846-1932), el gusto por el coleccionismo de tejidos antiguos. Emulando a los pintores del siglo XIX utilizó el patrimonio textil para fusionar pasado y presente a partir de sus diseños. Estos vestigios del pasado constituyeron la base que le sirvió para documentar e investigar en su proceso creativo. La mayoría de estas piezas ha acabado en instituciones dedicadas a la difusión y conservación del patrimonio textil. Museos fundados para garantizar la pervivencia de estos bienes no sólo como piezas de exposición, sino también para fomentar la formación de los diseñadores en un momento en el que el trabajo artesano desaparecía debido al desarrollo de la fabricación industrial. Mariano Fortuny elaboró un amplio archivo fotográfico compuesto de imágenes tanto de tejidos procedentes de museos, colecciones textiles y catálogos, como de grandes obras de la pintura y la escultura, que le sirvieron para la creación de sus diseños textiles [Fig. 1].



Fig. 1. Biblioteca del estudio de Mariano Fortuny Madrazo en el Palacio Pesaro, Venecia, actualmente sede del Museo Fortuny (fotografía de la autora).

COLECCIONISMO TEXTIL

El coleccionismo textil decimonónico vuelve su mirada a piezas de culturas afines y antiguas. Estos restos del pasado llamaron la atención de un heterogéneo grupo de coleccionistas –*connoisseurs*, historiadores o artistas– que los conservaron y usaron, a veces como símbolo de prestigio y casi siempre como material de estudio. Tras la Primera Exposición Universal, celebrada en Londres en 1851, se generó la necesidad de potenciar el factor estético en los objetos de producción industrial, tomando como modelo las artes aplicadas del pasado. En 1837 se había creado la Government School of Design de Londres, y para ello, se realizaron adquisiciones de libros, reproducciones y objetos antiguos, que luego pasaron a formar parte del South Kensington Museum (1847) –Victoria & Albert Museum desde 1899– para servir de inspiración a los productos seriados de la industria y también a obradores de artesanos que se estaban extinguiendo. Sin lugar a dudas, el auge del coleccionismo textil debió verse influido por la creación de museos como el ejemplo londinense, el Musée des Tissus et Arts Decoratifs de Lyon (1890) y también instituciones cívicas donde se crearon unos fondos de variadas procedencias con el objetivo de ofrecer al público una completa perspectiva de este arte. Los principales objetivos del Museo eran la conservación y la labor pedagógica a través de exposiciones con obras propias o mediante la participación de préstamos.

Al mismo tiempo la industria textil experimentaba la necesidad de incorporar novedosos diseños a la producción, lo que provocó el interés por coleccionar tejidos históricos

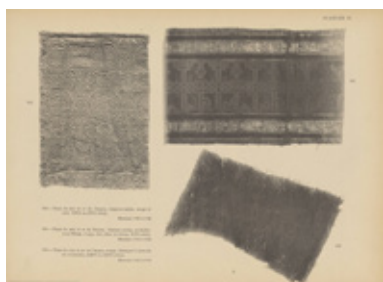


Fig. 2. Fragmento de tejido hispanomusulmán de la colección de Miquel i Badia que aparece en el catálogo de José Pascó [1900]. Esta pieza actualmente se encuentra en el Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum de Nueva York.

a una serie de mecenas relacionados con este sector: fabricantes, diseñadores y profesores que no sólo apreciaban el valor crematístico y artístico de las piezas, sino también la técnica, el material o los motivos decorativos, que les servían de inspiración para sus creaciones. Los tejidos antiguos eran una fuente abundante de conocimientos desde el punto de vista técnico y artístico¹.

España poseía una rica tradición textil desde la dominación islámica, tejidos manufacturados en la península y piezas exportadas habían constituido a lo largo de los siglos un importante patrimonio. Coleccionistas y entendidos empezaron a interesarse por nuestros tejidos antiguos. Esta tendencia creciente, sumada a la falta de interés por las artes suntuarias en España a mediados de siglo XIX, provocó una gran dispersión al extranjero –colecciones de la nobleza y telas ricas procedentes del expolio de iglesias y monasterios– donde museos y coleccionistas ansiaban estas piezas.

Los tejidos en seda y oro de los siglos XIV y XV eran tan valiosos que cuando una vestimenta se deterioraba por el uso, los fragmentos en mejores condiciones se cortaban y guardaban para utilizarlos como parches en indumentaria de tejidos similares. Gracias a esta costumbre de guardar retales muchos de ellos fueron adquiridos en sacristías por museos y coleccionistas particulares durante el siglo XIX². Los tejidos históricos de manufacturas europeas posteriores al siglo XV se solían encontrar en el mercado de antigüedades conocido o más corriente, sin embargo, la adquisición de piezas más antiguas o de procedencia copta requería un conocimiento profundo de este comercio. En Europa los anticuarios estaban asociados a «buscadores o recopiladores» que recorrían las tiendas de París, expediciones en Siria o excavaciones, tanto de cementerios coptos en el Egipto cristiano como en nuestra tierras buscando vestigios de la expansión musulmana de las que sacar algún provecho³.

En 1863, el South Kensington comenzó una estrategia de adquisiciones para completar la colección de arte español en la que se dio gran importancia al patrimonio textil. El artista prerrafaelita y diseñador de tejidos William Morris (1864-1932) fue uno de los asesores a los que el museo encargaba estudiar las propuestas de adquisiciones⁴. La costumbre coleccionista de los artistas fue muy habitual durante el siglo XIX. Los pintores historicistas buscaban en las piezas antiguas una fuente fidedigna para representar el pasado de forma

1 ALSINA COSTABELLA 2011, 17-34. CARBONELL BASTÉ 2009, 4-7. FOLCH I TORRES 1914, 888-918. GARCÍA LLANSÓ 1905, 518-519. LEWIS MAY 1957. LÓPEZ REDONDO; MARINETTO SÁNCHEZ 2012. PIJOAN 1910, 5.

2 LEWIS MAY 1957, 236.

3 FOLCH I TORRES 2009, 73-79.

4 Victoria and Albert Museum Archive, Londres (VAMA) Stanislas Baron nominal file-MA/1/B494. N° 64437-Science and Art Department, 19 de julio de 1893. Report on collection of textiles offered by Mr. S. Baron.

realista en sus obras, recreando épocas anteriores a través de las piezas textiles que coleccionaban. Además Morris, uno de los fundadores del movimiento Arts & Crafts, había sido un ejemplo para otras figuras, como Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), a la hora de diseñar tejidos inspirados en este material.

También en nuestro país este patrimonio se valoró como documento de estudio, el coleccionista Francisco Miquel i Badía (1840-1899), profesor de Historia de Artes Industriales en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, crítico y autor de investigaciones sobre la historia textil, reunió más de cuatrocientos tejidos que incluían fragmentos precolombinos, coptos e hispano musulmanes. En su discurso para la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona recomendaba el estudio de piezas antiguas para la creación de nuevos diseños [Fig. 2]:

Los tejidos (...) podrían proyectarse (...) inspirándose los dibujantes en aquellos viejos ejemplares, y digo inspirándose y no copiándolos porque lo segundo sería hacer únicamente obra de arqueólogo mientras lo primero conduciría indefectiblemente a rejuvenecer el arte aplicado a las industrias textiles.(...) Y así se ha entendido modernamente al indagar el Arte en todas sus manifestaciones, lo que han hecho las generaciones pasadas y al estudiarlo con cariño y con inteligencia perspicaz, con la vista fija en el pasado, en lo presente y en lo porvenir (...) me bastaría con citar los espléndidos resultados que ha producido en Inglaterra la escuela de que son primeros corifeos Eduardo Burne Jones y William Morris, que ha llevado a cabo una hermosa revolución del Arte decorativo (...). Imitémosles nosotros, tengamos la fe que han tenido y como ellos busquemos en el pasado enseñanza e inspiración⁵.

Además, José Pascó Mensa (1855-1910), compañero de cátedra en la Escuela de Bellas Artes, decorador y diseñador textil, formó una colección que le sirvió como fuente de inspiración. Compuesta por mil cien piezas en su mayoría datadas a partir del siglo XIII y adquiridas a través de anticuarios, intercambios con el Museo de la Cámara de Comercio de Lyon – actual Musée des Tissus et des Arts décoratifs–, o adquisiciones del propio coleccionista en iglesias y monasterios de Cataluña, Aragón y Castilla, así como dos piezas procedentes de la colección de Miquel i Badía, que tras su muerte, Pascó había catalogado⁶.

COLECCIONISMO TEXTIL EN LA FAMILIA FORTUNY MADRAZO

Mariano Fortuny Marsal reunió una de las colecciones más importantes del momento. Su estudio en Roma recibía continuas visitas, clientes, colegas y marchantes, que admiraban tanto las cotizadas obras del artista como la decoración de ambiente escenográfico. Un escaparate formado por piezas antiguas adquiridas en los diferentes destinos donde Fortuny había trabajado: Marruecos, Italia, París, o Granada. El pintor formaba parte del ambiente intelectual y artístico de la época, entrando en contacto con coleccionistas como Charles Davillier, asesores del South Kensington Museum como Juan Facundo de Riaño, o historia-dores vinculados a la industria textil como Francisco Miquel i Badía.

5 Biblioteca y Arxiu històric de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: MIQUEL I BADÍA 1898, 390.

6 PASCÓ MENSA 1900.

Tras la temprana muerte del pintor, prácticamente la totalidad de su colección textil fue subastada. En 1875 se realizaron dos ventas, la primera en Roma, del 22 de febrero al 1 de marzo. Durante cinco días se adjudicaron armas, cerámica, cristales de Murano, fotografías y ciento catorce referencias de piezas textiles de índole variada: tapices, alfombras orientales, sillas de montar con sedas, tres colgaduras de pared de grandes dimensiones con damasco, terciopelos y bordados de seda, terciopelos de algodón, tapetes de mesa en seda, dos frontales de altar de seda e indumentaria –del siglo XVIII, trajes de torero, piezas árabes y japonesas, y una gran cantidad de retales de tejidos de seda y brocados con oro⁷. La venta italiana incluyó una magnífica colección textil, aunque se reservaron las piezas más valiosas de la colección del pintor para la subasta de París. Esta segunda subasta se celebró en el Hotel Drouot del 26 al 28 de abril de 1875. Davillier editó el catálogo *Atelier de Fortuny* [1875] con textos redactados por especialistas según la materia⁸. El capítulo de *Étoffes anciennes* contiene 67 referencias de los tejidos subastados y su autor, Auguste Dupont-Auberville, los describió incluyendo medidas, colorido, composición o procedencia de los mismos. Dupont-Auberville destacó la pasión de Fortuny por el coleccionismo y la gran calidad de las piezas, donde destacaban los fragmentos hispano musulmanes datados entre los siglos XII y XIV y los de procedencia italiana y española de los siglos XV y XVI: terciopelos de seda y oro o piezas eclesiásticas como ternos, frontales de altar, así como bordados y tapices.

Podemos constatar que la totalidad de las piezas textiles fueron adjudicadas en ambas ventas gracias al estudio realizado a varios de los ejemplares del *Atelier* [1875] manuscritos con información referente a los precios y compradores⁹. Sin embargo, ha sido necesario consultar documentación de la época, correspondencia, fichas de inventario de museos e instituciones, o catálogos de exposiciones, para comprobar en qué casos las anotaciones aportan datos reales, o incluso si los compradores fueron los propietarios verdaderos. Según las anotaciones, Cecilia Madrazo adquirió un total de tres piezas de las dos subastas: una tienda árabe que los Fortuny utilizaban para celebrar fiestas en el jardín de su casa en Roma, un tapiz de pared con la figura heráldica de un león y, por último, una dalmática del siglo XVI de fabricación española de terciopelo negro, que tras comprobar diversa documentación se puede identificar como la misma que su hermano Raimundo Madrazo vendió a Archer Milton Huntington en 1912 para formar parte del fondo textil de la Hispanic Society of América de Nueva York¹⁰. Sin embargo, sabemos que en la colección familiar

7 Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia (BNM) Fondo Mariutti-Fortuny. Catálogo manuscrito de la subasta Fortuny Marsal de Roma. (M 9.2.8): ELENCO 1875.

8 DAVILLIER 1875.

9 Archivo Museo Fortuny, Venecia (AMF). Catálogo de la subasta del *Atelier de Fortuny* (DAVILLIER 1875) con precios anotados por Raimundo Madrazo y Catálogo de la subasta del *Atelier de Fortuny* (DAVILLIER 1875) con precios y compradores anotados por Ricardo Madrazo. Además un ejemplar manuscrito con precios, procedente del Archivo del Museo Nacional del Prado de Madrid (AMNP) se ha podido cotejar gracias a la colaboración de D. Javier Barón Thaidigsmann, Jefe del Departamento de Pintura del Siglo XIX.

10 Archivo Hispanic Society of America, Nueva York (AHSA) Archer Milton Huntington Archives: Listado manuscrito de los veintinueve tejidos vendidos por Raimundo de Madrazo a Huntington en 1912, consultado en: ÁLAMO MARTÍNEZ 2011, LXXXVIII. Contiene una breve descripción de cada uno de estos tejidos.

permanecieron otras dos piezas más que el barón Davillier –*connoisseur*, coleccionista, gran amigo y encargado de la coordinación y redacción de *Atelier de Fortuny* [1875]– adquirió para que la viuda Fortuny obtuviera más ganancias¹¹. El primer tejido, un textil hispano musulmán de lino y seda datado en el siglo XII, forraba una arqueta árabe que ha sido localizada en el Museo Cívico di Arte Antica de Turín¹². El segundo era una pieza hispano musulmana del siglo XIV. La descripción de Dupont-Auberville en el catálogo de la subasta, y la ilustración en el libro *L'Art Arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e* [1877]¹³, nos han permitido constatar la correspondencia con la novena de las piezas que Raimundo Madrazo vendió a Huntington en 1912: «Tejido hispano-morisco del siglo XV, extraordinario por su tamaño y su conservación por haber estado siempre plegado en el convento donde lo vio el Barón Davillier»¹⁴. Además, hemos localizado una fotografía de este lampás de seda en el archivo que Fortuny hijo formó y utilizó como fuente de inspiración para sus diseños textiles¹⁵.

Cecilia Madrazo, se mantuvo en el mismo círculo intelectual y artístico por pertenecer a la familia de los artistas Madrazo y como viuda de Fortuny. A partir de 1889 trasladó su residencia a Venecia, donde recibía numerosas visitas que admiraban su colección de tejidos antiguos. Cecilia había conservado algunas piezas desde la muerte de su marido, y fue aumentado el corpus de su colección con nuevas adquisiciones tal y como relataba el poeta Henri de Regnier tras visitarla en 1906:

He aquí los pesados terciopelos de Venecia, Génova u Oriente, suntuosos y delicados, brillantes o serios, con amplios ramajes, con figuras o con hojas, terciopelos que quizás vistieron a dux o califas; he aquí los brocados con tonos poderosos, las sedas con matices sutiles; he aquí los or-

AHSA. Listado mecanografiado en el que se añaden datos como las medidas y precios por los que se compraron estos tejidos. Agradezco la colaboración del Dr. John O'Neill del AHSA.

AHSA. Ficha de inventario H3920-Dalmática. Agradezco la colaboración y ayuda de Constancio del Álamo, conservador del Departamento de arqueología, escultura y tejidos de la Hispanic Society of America.

AMF. Álbum fotográfico colección Mariano Fortuny Marsal, AF-MFYM 0208. Agradezco los consejos, orientación y ayuda de Claudio Franzini, conservador y responsable del Archivo del Museo Fortuny de Venecia.

AMF. Ejemplar manuscrito por Ricardo de Madrazo del catálogo de la subasta Fortuny (DAVILLIER 1875, 130).

DUPONT-AUBERVILLE, 1877.

- 11 «La arqueta árabe se retiró de la venta por que no subía de 4000 y dijo Davillier que no debía dejarla porque es seguro encontrar comprador por más de 5000 (...) Tú comprendes que era estupidez dejarlo así, pudiendo ganar más en ello el día de mañana». (AMNP. Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Cartas de Cecilia a su padre, Federico Madrazo, París 2 de mayo de 1875). Agradezco a Yolanda Cardito y Ana Martín del Archivo del Museo Nacional del Prado, su colaboración en la consulta del Archivo Madrazo.
- 12 MALLÉ 1969, 284.
- 13 PRISSE D'AVENNES 1877, 69, en: <<http://digitalgallery.nypl.org>> (Fecha de consulta: 24-V-2014). Aunque el libro se publicó dos años después que el *Atelier de Fortuny*, Dupont-Auberville ya conocía esta obra. Él mismo estaba elaborando su catálogo sobre diseño de tejidos, publicado también en 1877, *L'ornement des tissues*.
- 14 AHSA. Ficha de inventario H3920-Silk panel.
- 15 AMF. Ficha de inventario *Stoffa*1908.

namientos de iglesia y aderezos de corte; [...] unas evocan la forma de los cuerpos que vistieron, otras en piezas largas y en anchos, algunas en retales, en mínimos fragmentos¹⁶.

El escultor Ettore Cadorin relataba que cada domingo Cecilia recibía a la sociedad veneciana y a los más ilustres personajes que visitaban la ciudad. El palacio Martinengo era un punto de encuentro internacional donde se podían admirar obras del fallecido Fortuny, bronce del célebre escultor Gemitto, muebles y telas preciosísimas, en una atmósfera refinada y artística «que difícilmente se podía encontrar en París»¹⁷.

FORTUNY Y EL PATRIMONIO TEXTIL COMO FUENTE DE INVESTIGACIÓN

Mariano Fortuny Madrazo también reunió una importante colección de tejidos siguiendo la estela de sus padres. Como él mismo recordaba en sus notas autobiográficas, Fortuny creció en el Palacio Martinengo, hogar materno convertido en una especie de casa-museo, rodeado de pinturas, grabados, tejidos y tapices.¹⁸ Se formó como pintor en París y destacó como escenógrafo con su sistema de iluminación indirecta, la *Cupola Fortuny*. Ideó un método de estampación: «En 1907, fragmentos de tejido estampado encontrados en Grecia, me condujeron a buscar nuevos procesos de impresión –mi mujer y yo creamos en Venecia, en el *Palacio Orfei*, un laboratorio de estampación de tejidos a partir de mis hallazgos». La combinación de sus conocimientos en la técnica del grabado y la influencia de la colección de tejidos de su madre fueron fundamentales en el comienzo de una carrera de éxito como diseñador textil. Sus telas copiaban antiguos ejemplares, en especial los diseños de los siglos xv y xvi protagonizados en muchas ocasiones por el motivo de la granada¹⁹. Imitando a Bellini, Giorgione, Tiziano y Tintoretto reproducía brocados y damascos sobre un nuevo soporte: el estampado de pigmentos metálicos sobre terciopelo y seda.²⁰

Los hermanos de Cecilia, Ricardo y Raimundo Madrazo, mantuvieron siempre sus contactos en el mercado del arte. Hicieron de intermediarios y asesores de coleccionistas como Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York, por lo que Fortuny hijo siempre estuvo vinculado a este ambiente. Una saga familiar, los Madrazo y los Fortuny, donde se apreciaba el valor crematístico, artístico e informativo de los tejidos antiguos, tal y como leemos en una de las pocas cartas que se conservan de la correspondencia entre madre e hijo:

Gracias a mi nombre, nos han permitido a Conti y a mí [...] pasar a casa del anticuario Bardini,²¹ ¡es más importante que la colección Spitzer! [...] repleta de Piero della Francesca, Botticelli,

16 RÉGNIER 2011, 117-118.

17 CADORIN 1953, 12.

18 BNM. Fondo Mariutti-Fortuny, M.5.10. Notas biográficas, Venecia 15 de abril de 1929.

19 BNM. Fondo Mariutti-Fortuny, M.6.8. Notas autobiográficas, 20 de noviembre de 1931.

20 BNM. Fondo Mariutti-Fortuny, M.5.1.35. Catálogo posterior a 1919 de Fortuny S.A. Fabrics.

21 Stefano Bardini (1854-1922) fue un importante anticuario italiano que tras años de intensa actividad transformó su antiguo negocio en un museo. En 1881 compró y reformó, con piezas procedentes de otros edificios, el convento e iglesia de San Gregorio della Pace que habilitó no solo con galerías

Lippi, Signorelli, Bronzino, de primer orden, con tapices como Goupil. Y una disposición maravillosa [...] con tejidos que ni en el Musée d'Arts Décoratifs [...], ni Múnich, ni la Exposición de Madrid, ¡todos juntos no tienen un solo tejido comparable a los de aquí!²².

Su pasión por las piezas antiguas influyó en el rumbo que fue tomando la carrera profesional de Mariano Fortuny hacia el diseño de tejidos gracias a «las telas maravillosas recogidas por su madre»²³. Sus tejidos estampados tuvieron un gran éxito en la *Exposition des Arts Décoratifs* organizada en el Pabellón Marsan del Louvre en 1911:

Veo nuevamente (¡ay que agradable sorpresa!) Los milagros tejidos del Palazzo Martinengo [...] ¿Habría traído realmente todas sus telas desde la lejana Venecia? [...] recoge algunas piezas del suelo, exactamente como en el Palazzo Martinengo, me las enseña y yo veo lleno de admiración, que son telas, telas estampadas, combinadas, ideadas por el alma compleja y artística que solo él posee²⁴.

Fortuny reunió una colección propia con más de 800 piezas de índole variada: fragmentos de tejidos egipcio-coptos, terciopelos venecianos, florentinos y milaneses del siglo xv, damascos, lampás y terciopelos italianos y españoles de los siglos xvi y xvii, tejidos franceses del siglo xviii, vestidos y tejidos provenientes de India, Japón, China, Persia o Mongolia, telas africanas y precolombinas, vestidos norte-africanos y del Asia Menor, además de una importante representación de bellos ornamentos litúrgicos –capas pluviales, casullas, dalmáticas, estolas, manípulos y frontales de altar– la mayoría de procedencia italiana y española y datados entre los siglos xiv y xvii²⁵. Tras la muerte del diseñador su colección sufrió una gran dispersión entre diversas instituciones y hoy en día se alberga dividida en diferentes museos²⁶.

EL TALLER DEL ARTISTA COMO ARCHIVO DE IDEAS

El polifacético diseñador elaboró de forma minuciosa un archivo fotográfico con miles de imágenes clasificadas por temas, donde escribía breves anotaciones en los márgenes para completar la información. Las fotografías están archivadas en unos sesenta álbumes que confeccionó él mismo, clasificados por temas y que almacenaban de forma precisa

de exposición, sino también con salas adecuadas para laboratorios de restauración de los objetos de su colección que luego eran vendidos. Tras su muerte la ciudad de Florencia recibió el Museo que contiene más de tres mil seiscientas piezas de pintura, escultura, instrumentos musicales y artes decorativas.

22 BNM. Fondo Mariutti-Fortuny, M 4.4.51. Carta manuscrita de Mariano Fortuny a Cecilia de Madrazo, Florencia, 2 de mayo (sin año).

23 «Le stoffe di Mariano Fortuny» en *Il Marzocco* del 6 de mayo de 1911. Artículo visto en BNM, Fondo Mariutti-Fortuny, Rassegna stampa (Stoffe) 3.221.

24 Artículo de Henri Lavedan en *L'Illustration* del 22 de abril de 1911. Visto en: FRANZINI 2010, 195.

25 Para una mayor profundización en la obra de Fortuny consultar las publicaciones citadas en la bibliografía de M^a. del Mar Nicolás Martínez y Doretta Davanzo Poli.

26 Museo del Traje de Madrid, Museo di Palazzo Mocenigo y Museo Fortuny de Venecia.

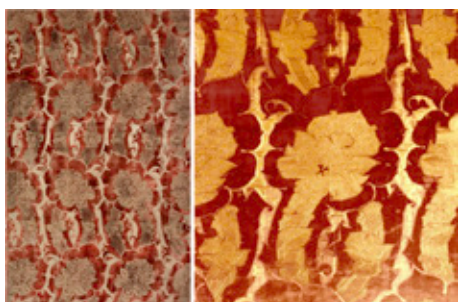


Fig. 3. Terciopelo diseñado por Mariano Fortuny Madrazo, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum de Nueva York. Terciopelo de seda labrado con tramas de hilos metálicos entorchados, siglos xv-xvi, Hispanic Society of America, Nueva York (H956).



Fig. 4. Capa pluvial de terciopelo labrado, siglos xv-xvi, Hispanic Society of America, Nueva York. Caftán de crepe de seda, colección Lissolette Höhs.

multitud de documentación que le servía como repertorio de motivos textiles²⁷.

Fortuny fotografió tejidos antiguos –de la colección familiar, de colecciones públicas o privadas, de museos, de libros y catálogos o de maestros de la pintura–, y telas creadas por él. Hay seiscientos sesenta y nueve referencias denominadas *Stoffa*, entre las que se han podido identificar algunas de las piezas que Raimundo Madrazo vendió a la Hispanic Society de Nueva York en 1912.

Proceso creativo

El diseño de los tejidos de Fortuny es fruto de la investigación del pasado, ideas y motivos que le sirven como fuente de inspiración. Reconstruiremos su proceso creativo a partir de varios ejemplos, partiendo desde la fuente original consultada hasta la pieza final como resultado de la investigación creativa del diseñador²⁸.

En primer lugar, se ha estudiado una muestra que alberga el Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum [Fig. 3]. Este terciopelo de seda y algodón diseñado por Fortuny está inspirado en un brocado del siglo xv, terciopelo de seda tejido con hilos de oro que el artista reinterpretó estampando el fondo en diferentes tonos de rojo, y cuyos motivos

27 Además el Museo Fortuny posee un fondo con más de once mil de estas fotografías acompañadas ocasionalmente de anotaciones Clasificación fotografías. AMF: Ritrato, Nudo, Riproduzione, Stoffa, Disegno per stoffa, Lampade, Goya, Studia per quadro, Quadro, Schizzo, Venezia, Giudecca, Egitto, Asia, Paestum, Roma, Marocco, Documenti, Comemorazione funebre, Reportage, Architettura sterna, Architettura interni, Oggetto d'arte, Teatro, Nuvole, Animali, Natura, Montagna, Privat Livemont.

28 La doctora Nicolás Martínez [1993] estudió en profundidad las fuentes de inspiración de Fortuny. Desde el mismo enfoque, el presente estudio muestra otros ejemplos, con los que relacionar el proceso creativo de Fortuny y el coleccionismo de tejidos del periodo de entre siglos.

se han aplicado con la técnica de plantillas a las que se les dio un acabado adhesivo de polvo metálico de color bronce para simular la suntuosidad de los hilos de oro y el aspecto envejecido del paso de los años. La pieza original se ha podido localizar entre una de las 29 piezas vendidas por Raimundo Madrazo a la Hispanic Society de Nueva York en 1912. Aparecía en octavo lugar en el listado de la venta y Madrazo la describió como: «Terciopelo gótico de mediados del siglo xv. Veneciano??». La anotación hace referencia al posible origen veneciano de la pieza, y al igual que la dalmática anteriormente mencionada, podría proceder de la colección de Cecilia Madrazo. También es posible que perteneciera a la colección de Raimundo, pues varias piezas anotadas como «Madrazo» aparecen en el archivo fotográfico formado por el diseñador en el Palacio Pesaro.

En segundo lugar, se ha identificado la fotografía de una capa pluvial del archivo fotográfico Fortuny que según las anotaciones: «pertenecía a Madrazo»²⁹. Se ha localizado esta pieza como la misma que Raimundo vendió a Huntington. Aparece en sexto lugar en el listado de venta de la Hispanic Society [1912]: «Capa pluvial de tiempos de Isabel la Católica, magnífico ejemplar de brocado en oro lamé, oro buclé y terciopelo rojo tallado en diferentes relieves. Trabajo español. Estas magníficas telas se guardaban en los palacios e iglesias para hacer con ellas en los años sucesivos trajes para el culto»³⁰. Esta pieza está decorada con unos pequeños rosetones que pudieron servir de inspiración en una prenda diseñada por Fortuny: un caftán procedente de la colección de Lisolette Höhs³¹. Fortuny reinterpreta los motivos que rodean la granada para trasladarlos al caftán, indumentaria femenina procedente de la cultura oriental, que diseñó en las primeras décadas del siglo xx, liberando a las mujeres de los corsés decimonónicos [Fig. 4].

Los tejidos coptos también fueron fuente de inspiración para los motivos decorativos de los estampados de Fortuny [Fig. 5]. En este caso, el diseñador se sirvió de una de las reproducciones fotográficas que se conservan en el AMF y que Fortuny reprodujo de forma exacta para el aba corta en crep de seda datada entre 1910 y 1912³².

El cuarto ejemplo también muestra el uso de fragmentos coptos. El diseñador incorporó una greca de estructura sinuosa con formas vegetales para un abrigo de terciopelo³³. En este caso Fortuny combinó diferentes motivos para crear un nuevo diseño. Ambos ejemplos provenían de tejidos fotografiados y archivados en sus viajes a lo largo de los años, pues el diseñador había reunido una importante colección de piezas coptas originales, 127 de las cuales fueron vendidas en 1951 por su viuda, Henriette Nigrin, al Castello Sforzes-



Fig. 5. Imagen de un fragmento de tejido copto procedente del archivo fotográfico Fortuny, Museo Fortuny, Venecia.

29 AMF. Ficha de inventario *Stoffa* 1874.

30 Listado manuscrito de los veintinueve tejidos vendidos por Raimundo de Madrazo a Huntington en 1912, consultado en: ÁLAMO MARTÍNEZ 2011, LXXXVIII.

31 Agradezco a Lisolette Höhs su gran ayuda y amabilidad.

32 AMF. Ficha de inventario *Riproduzione* 1254.

33 AMF. Ficha de inventario *Riproduzione* 1256.



Fig. 6. Abrigo de terciopelo, colección Lisolette Höhs. Imagen de un fragmento de tejido copto procedente del archivo fotográfico Fortuny, Museo Fortuny, Venecia.

co de Milán por 2 000 000 de liras³⁴. El coleccionismo de piezas coptas fue habitual en la época de entre siglos, otros coleccionistas como Ramón Soler i Vilabella, otorgaban gran importancia al conocimiento de la procedencia y valor histórico de los tejidos. En 1908 y 1914, este ingeniero industrial financió dos de las campañas arqueológicas que Albert Gayet realizó en la necrópolis de Antinoe en el Alto Egipto. El objetivo de Soler Vilabella fue la investigación, por lo que los pequeños fragmentos textiles de procedencia desconocida ofertados en el mercado del coleccionismo no servían para aportar los datos que si ofrecían las piezas íntegras y documentadas por conocerse la ubicación de su hallazgo³⁵. Por otro lado el coleccionista Emili Cabot convirtió su residencia barcelonesa del Paseo de Gracia en un valiosísimo centro de enseñanza –concebida como gabinete de estudio y supliendo la ausencia de museos– permitiendo las visitas a sus colecciones de tejidos coptos y

valiosas piezas de los siglos XII al XVI³⁶ [Fig. 6].

Por último señalaremos un ejemplo que Fortuny no tomó de la colección familiar, donde abundaban piezas de indumentaria eclesiástica del Renacimiento, sino de un catálogo de subasta de la colección Spitzer, que como hemos visto en líneas anteriores el diseñador conocía perfectamente. En 1936, Fortuny recibió varios encargos de este tipo de piezas: realizó un paño mortuorio para las exequias del XIV duque de Lerma y, también con el mismo diseño de terciopelo de seda negra estarcida en oro y plata, realizó un terno para indumentaria teatral. La imagen de la casulla de este terno forma parte del archivo fotográfico del diseñador y aparece etiquetada como: «Terciopelo estampado. El motivo de fondo imita a un frontal de altar español de la 1ª mitad del siglo XVI de la colección Spitzer»³⁷. El barón Frédéric Spitzer (1815-1890) se instaló en París en 1852 e inició su exitosa carrera como marchante de arte especializado en la Edad Media y Renacimiento. Tres años después de su muerte se realizó una venta en París durante dos meses. Con ocasión de esta subasta se publicó un catálogo formado por dos tomos en los que se incluían la descripción de cada una de las 3000 piezas y fotografías de varias de ellas [Fig. 7]. Se ha podido localizar en dicha publicación la imagen de la pieza utilizada para reproducir el terno diseñado por Fortuny y se ha comprobado que los motivos decorativos del frontal de altar de Spitzer son exactos³⁸. El artista debió consultar dicho catálogo o fotografiar la

34 BNM. Fondo Mariutti-Fortuny, M.1.12.85-88: Correspondencia de Henriette Nigrin con el profesor Baroni del Castello Sforzesco de Milán. M.6.7.5 y M.6.7.6.

35 TURELL COLL 2008, 116-117.

36 GARCÍA LLANSÓ 1905, 518-519.

37 AMF. Ficha de inventario -*Stoffa* 2214.

38 CATALOGUE 1893, LXV.

pieza en una de sus visitas a esta colección, incorporarla a su archivo de ideas y, casi cuarenta años más tarde, utilizarla para sus diseños³⁹.

CONCLUSIÓN

Este estudio se ha centrado en reconstruir algunos ejemplos del proceso creativo de Fortuny, aquellos que explican el auge del coleccionismo de tejidos antiguos en la época de entre siglos, y muestran cómo artistas, historiadores, o instituciones, influyeron en el interés que suscitaron estos vestigios del pasado en el entorno del mercado del coleccionismo, haciendo posible la pervivencia de este patrimonio hasta nuestros días. Como hemos visto, el uso de tejidos históricos para la creación de nuevas obras se había convertido en un sistema que promovieron museos –South Kensington Museum y Musée des Tissus et Arts Decoratifs de Lyon– y escuelas –Glasgow School of Art o la Escuela de Bellas Artes de Barcelona–. Artistas como William Morris y teóricos como Miquel i Badía, eran contratados como asesores para recomendar la adquisición de tejidos antiguos en estas instituciones.

Aunque el diseñador Mariano Fortuny Madrazo tan sólo es un ejemplo más de la diversidad de opciones que este patrimonio ofrecía, cabe destacar que en el método usado para su proceso creativo confluía tradición y vanguardia. Por un lado, mantuvo la costumbre coleccionista de los artistas decimonónicos y, al mismo tiempo, como tantos artistas de su tiempo, incorporó una práctica novedosa: la acumulación de imágenes a partir de la popularización de la técnica fotográfica. La organización sistemática de sus fotografías –precedentes de museos, publicaciones, obras de arte y colecciones privadas– proporcionó al diseñador un archivo de motivos decorativos que superaba cualquier corpus precedente de coleccionistas textiles.

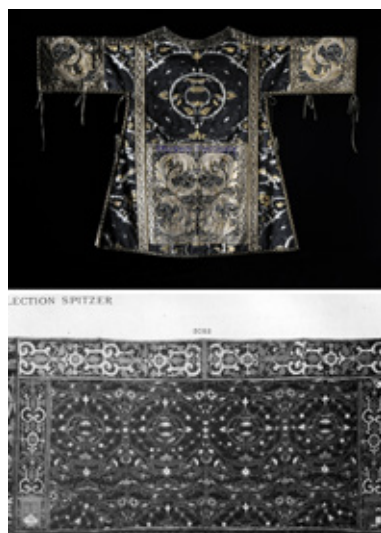


Fig. 7. Frontal de altar bordado en terciopelo a dos alturas aplicaciones en oro, siglo XVI. Catálogo de subasta de la colección Spitzer [1893]

39 Una de las dalmáticas de este terno se conserva en el Museo Fortuny de Venecia. Número de inventario C004. en: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/338502/?WEB=MuseiVE> (Fecha de consulta: 3-V-2016).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO MARTÍNEZ, Constancio del, «La colección de tejidos de la Hispanic Society of America», en Gertrudis Jaén Sánchez y M^a. Victoria Licerias Ferreres, coms., *L'Art dels velluters. Sederia de los siglos XV-XVI*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2011, págs. lxxxv-civ.
- ALSINA COSTABELLA, Laia, «La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badía (1840-1899)», en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet, eds., *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona; Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2011, págs. 17-34.
- , *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840-1899): crític, tractadista i col·leccionista d'Art*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- CADORIN, Ettore, *Note di un artista veneziano*, Venecia: Officine C. Ferrari, 1953.
- CARBONELL BASTÉ, Sílvia, «Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña», *Datatextil*, 21 (2005), págs. 4-7.
- CATALOGUE, *Catalogue des Objets d'Art et de curiosité Antiques, du Moyen-age & de la Renaissance composant l'importante Collection Spitzer*, II, París: E. Menard et Cie, 1893.
- DAVILLIER, Baron, *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, París, 1875.
- DAVANZO POLI, Doretta, *Seta & oro. La collezione tessile de Mariano Fortuny*, Doretta Davanzo Poli, ed., Venecia: Arsenale Editrice, 1997.
- , «Etoffes et vêtements», en Doretta Davanzo Poli y Anne-Marie Deschodt dirs., *Mariano Fortuny*, París: Editions de Regard, 2000.
- , *Le collezioni della Fondazione di Venezia: I tessili Fortuny di oriente e occidente*, Turín: Umberto Allemandi, 2008.
- , «Mariano Fortuny hijo, artista y connoisseur» en Daniela Ferretti, Claudio Franzini y Giandomenico Romanelli com., *Mariano Fortuny, el mago de Venecia*, Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya, 2010, págs. 99-130.
- DUPONT-AUBERVILLE, Auguste, *L'ornement des tissus*, París: Ducher et Cie, 1877.
- ELENCO, *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'arte, antichità e studio appartenuti al Celebre Pitore Spagnolo Mariano Fortuny*, Roma: 1875.
- FOLCH I TORRES, Joaquín, «Los tejidos antiguos», *Hojas selectas*, 133 (1913), págs. 681-689. 1875.
- , «La col·lecció Pascó», *Anuari de l'Institut d'estudis catalans. Crònica de la secció arqueològica, 1913-1914* (1914), págs. 888-918.
- FRANZINI, Claudio, «L'opus magnum di un hidalgo veneziano. Biografia di Mariano Fortuny y Madrazo», en Mariano Barberis et al., *Mariano Fortuny*, Venecia: Marsilio Editori, 1999, págs. 49-71.
- GARCÍA LLANSÓ, Antonio, «La colección de D. Emilio Cabot», *La Ilustración Artística*, 1232 (7 de agosto de 1905), págs. 518-519.
- LEWIS MAY, Florence, *Silk textile of Spain. Eight to fifteenth century*, Nueva York: Hispanic Society of America, 1957.

- MIQUEL I BADÍA, Francisco, «La impresión o estampado en el tejido: memoria leída por el académico numerario D. Francisco Miquel y Badía en la solemne sesión inaugural del año académico de 1898 a 1899 celebrada por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el día 22 de octubre de 1898», *Boletín y Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª época, 2:20 (1898), págs. 371-390.
- MALLÉ, Luigi, *Smalti e avori del Museo di Arte Antica*, Turín: Galleria civica d'arte antica, 1969.
- MARÉS DEULOVOL, Frederic, *El mundo fascinante del coleccionismo y antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977.
- MARIUTTI, Angela, *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcón, Ángel Sánchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venecia: Ferdinando Ongania, 1957.
- MARTIN I ROS, Rosa M^a., «La dispersió dels teixits medievals: un patrimoni trossejat», *Lambard: estudis d'art medieval / Amics de l'Art Romànic*, 12 (2000), págs. 165-182.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, «La estancia en Granada de la familia Fortuny-Madrado (1870-1872)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 21 (1990), págs. 123-134.
- , *Mariano Fortuny y Madrazo: Entre la modernidad y la tradición*, Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada, 1993.
- , «Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje», *Indumenta*, 00 (2007), págs. 113-122.
- , «La tradición sublimada», en Eloy Martínez de la Pera Celada, dir., *Inspiraciones*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, págs. 93-144.
- , «El legado Fortuny-Nigrin» *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 41 (2010), págs. 271-288.
- OSMA, Guillermo de, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos, 2012.
- PASCÓ MENSA, José, *Catalogue de la collection de tissus anciens de Francisco Miquel y Badía/classifiés par José Pascó*, Barcelona, 1900, en <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=483299> (Fecha de consulta: 6-VII-2014).
- PIJOAN, Josep, «La col·lecció Pascó», *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 39 (15 septiembre de 1910), pág. 5.
- PRISSE D'AVENNES, Émile, *L'Art Arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, III, París: Morel et Co. Editeurs, 1877, pág. 69, en <<http://digitalgallery.nypl.org>> (Fecha de consulta: 24-V-2014).
- REGNIER, Henri de, *La altana. La vida veneciana*, Barcelona: Cabaret Voltaire, 2011 [1928].
- TURELL COLL, LUIS G., «El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2 (2008), PÁGS. 113-124.

WOLF VOSTELL Y LA MODA: RELACIONES ENTRE LA INDUMENTARIA Y EL ARTE DE VANGUARDIA

MARINA BARGÓN GARCÍA

RESUMEN

La indumentaria es fundamental en algunas de las creaciones del artista Wolf Vostell (Leverkusen 1932-Berlín 1998). Él será quien las idee y diseñe ayudado por modistas y sastres locales. Por este motivo, se hace una revisión de sus creaciones con tela para defender la teoría de que el artista considera artísticamente el universo textil como una prolongación del entorno, de la mente y la piel aunados. Presentamos, por tanto, un trabajo innovador, ofreciendo una nueva visión de uno de los artistas alemanes de vanguardia más fundamentales y transgresores en la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo xx.

PALABRAS CLAVE

Moda, vanguardia, arte, Vostell, textil.

ABSTRACT

The clothes and fashion are essentials in some of the creations of the artist Wolf Vostell (Leverkusen 1932-Berlin 1998). He will be who makes and design this creations helped by local seamstresses and tailors. For this reason, we do a review of his creations of clothes and we defend the theory that the artist considers the textile universe as an extension of the environment, the mind and the skin. We present, therefore, an innovative work, and we offer a new vision of one of the German artists of vanguardia most fundamental and transgressors in the History of Art in the second part of the xx siecle.

KEYWORDS

Fashion, art, vanguard, Vostell, textile.

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

WOLF VOSTELL: VIDA-ARTE

Wolf Vostell (1932 Leverkusen-1998 Berlín) fue un artista marcado por la historia de Alemania en el siglo xx. Siendo un niño tuvo que escapar del horror nazi a Checoslovaquia ya que se madre era judía. En 1945 regresó junto a sus padres y su hermana a Leverkusen. Este camino lo hicieron andando, por lo que pudo comprobar el estado ruinoso en el que se encontraban las grandes ciudades alemanas.

El Holocausto será una de sus constantes artísticas, tal y como vemos en gran cantidad de obras suyas (*Shoah 1492-1945*, 1997 o incluso en su primer *happening* planteado, *Esqueleto*, en 1954), así como la defensa de los más desfavorecidos y agraviados por la humanidad¹. Por eso, intenta mostrar todos aquellos elementos que cortan la comunicación entre las personas, rompen nuestros lazos con la naturaleza y descomponen a nuestra sociedad alienada y dirigida, ya que estos son, bajo el planteamiento del artista, los culpables de los grandes problemas de la humanidad.

La herencia histórico-artística que recibe Vostell es realmente un caleidoscopio de corrientes estéticas. Es él mismo quien se reconoce heredero de Dadá en 1975² cuando rememora la retrospectiva hecha en Düsseldorf en 1958 sobre este movimiento artístico. Sin embargo, no podemos olvidar que en él también influirán lenguajes artísticos como el Futurismo, el Surrealismo, el Expresionismo, etc. Es por ello que, dada su curiosidad innata investigando la Historia del Arte, el artista llega a un gran conocimiento de los movimientos e interrelaciones de las corrientes artísticas temporales y de los artistas que en ellas se engloban. «Vostell quiere hacer su versión, comentar libre y respetuosamente a su manera obras para él transcendentales de la vida artística, pero añadiéndoles la sensibilidad de nuestro tiempo y de su propia pantalla cultural con intención de recuperarlas desde su romanticismo trágico de postguerra, como un grito ininterrumpido... desde una mirada nueva»³, explica Lozano-Bartolozzi. Una vez más, y bajo su prisma estético-confluencia de diversas disciplinas-, expone sus máximas vitales a través del arte.

Según J. A. Agúndez, Vostell pensaba que «el artista, si es consciente, tiene la HISTORIA DEL ARTE detrás de él, apoyándole y asesorándole constantemente. Los artistas tienen, además, la responsabilidad de llevar la historia del arte hacia adelante. Por ello, Wolf Vostell es un gran conocedor de la tradición y de la gramática del arte, de su historia. De sus manifestaciones y sus artistas. Se reconoce deudor de la historia de arte y pretende, al

1 María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *Wolf Vostell (1932-1998)*, Hondarribia: Nerea, 2000, págs. 13-29.

2 José Antonio AGÚNDEZ GARCÍA, *10 Happenings de Wolf Vostell*, Badajoz: Editora R., 1999, pág. 68.

3 María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, «Wolf Vostell y sus paráfrasis de la Historia del Arte», *Norba, Revista de Arte*, 8 (1988), pág. 251.

tiempo que su obra es un diálogo con la sociedad, sea también un diálogo con el hombre, un diálogo con la historia»⁴.

De esta forma, al preguntarse a sí mismo sobre qué es el arte, Vostell puede enunciar un sinfín de postulados («El arte tiene una posición tan difícil porque es sublime, es algo precioso que no todo el mundo encuentra» o «El arte es la fuerza positiva de la humanidad que existe hace 30.000 años, desde las grutas de Altamira»⁵), hasta llegar a su gran axioma *Arte = vida. Vida = arte*

El artista entiende que la vida puede llegar a ser arte siempre y cuando el individuo se inspeccione a sí mismo –interior y exteriormente– y se descubra con las mismas capacidades que un artista; también es conocedor de que nunca sería posible sin una relación con el mundo exterior y con todos los estímulos que éste nos ofrece. Para llegar a un conocimiento del mundo y sus variedades artísticas en sí mismo es necesaria la existencia de curiosidad y disposición, algo que Vostell entiende como natural en el hombre (aunque actualmente perdido, en muchos casos, ante la enajenación del hombre sujeto a experiencias vacías por la desvinculación del contacto con la naturaleza).

Si bien pues, se han expuesto las bases descriptivas de la multiestética vostelliana, hemos de explicar que también en la obra del artista alemán está presente el textil o el antitextil (el desnudo). Cirici⁶ unía la descripción de *happening* con la vestimenta o la ausencia de ella para la liberación de la corporeidad. Sin embargo, Vostell no sólo recurrirá en este campo a la vestimenta para la realización de sus obras, también lo hará en otras manifestaciones que le ponen en contacto directo con el mundo de la moda, con el mundo del arte y sus circuitos expositivos y canales de venta.

MODA-ARTE-MODA-ARTE...

La Historia de la Moda ha sido ampliamente trabajada y estudiada, pudiendo llegar a realizar afirmaciones categóricas en cuanto a cambios de estilo, diferentes sistemas de patronaje y la relación directa con los ambientes sociales y cambios históricos. Sin embargo, no ha sido así con la relación existente entre lo considerado como Arte y lo considerado como Moda. Según el filósofo francés Étienne Soireau «todas las actividades creadoras con una finalidad estética son artes» y es así como lo recoge y expone Veneziani⁷ al hacer una comparación entre las colecciones de diseñadores como Senra, llegando a la conclusión

4 J. A. AGÚNDEZ GARCÍA, *10 Happenings*, pág. 66.

5 *Ibidem*, pág. 69.

6 Alexandre CIRICI, «Happening E Historia», en *Happening de happening y todo es happening*, Granollers: Joan Illa Moret, 1979.

7 Marcía VENEZIANI, «Moda y arte en el diseño de autor argentino», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 44 (2013), págs. 77-78.

de que, más allá de la funcionalidad a la hora de cubrir el cuerpo⁸, el proceso creativo en el textil está lleno de arte⁹.

Pero, si bien los estudios sobre Arte-Diseñadores de Moda están encontrando su espacio y sus conclusiones (no sin tediosos y largos debates que han durado décadas), no sucede así con la relación directa entre Arte y artistas que crean –también– moda. Es en siglo xx cuando los críticos de arte comienzan a mirar al pasado en busca de información relativa al proceso textil utilizado en diferentes manifestaciones artísticas como fuente de conocimiento y comprensión.

Es a partir del siglo xviii cuando el debate sobre Moda-Arte comienza a ser una realidad. En la Francia moderna, se consideraba el arte de cubrir, adornar y envolver el cuerpo como un arte que debía ser realizado todos los días de la forma más cotidiana posible. Es decir, la utilización del textil se convierte en un arte social, catalizado por couturiers y costureras del momento¹⁰, pero siempre bajo la dirección y la impronta del individuo en cada traje o vestido, por lo que encontramos que se trata de manifestaciones artísticas personificadas en el propio cuerpo¹¹.

Será ya en Inglaterra y en pleno siglo xix cuando los creadores de vestimenta comienzan a ser reconocidos, aunque todavía no serán elevados al campo de artistas. Este mérito se le debe al polifacético crítico artístico John Ruskin, quien trabajó para la revaloración de los procesos artesanales y de aquellos que realizaban y conocían a la perfección el desarrollo y el empleo de tales técnicas¹².

Los debates sobre moda fueron, en el siglo xix y xx, una constante entre muchos autores, pero no quedaron circunscritos únicamente a una cuestión estética, sino que las investigaciones versaron sobre la relación que ésta mantenía con diferentes campos sociales, históricos, e incluso la indagación sobre sus orígenes¹³. Sin embargo, es Souriau quien, una vez más, determina que la moda comienza a ser Arte una vez que los artistas comienzan a crear algo en conjunto que, a su vez, es demandado por el público¹⁴. Este público demanda estéticas muy variadas cada vez con mayor fugacidad, tal y como desarrolla Squicciarino¹⁵, ya que dentro de la naturaleza de la moda se encuentra, precisamente, la necesidad imperiosa de saciar el apetito estético. Es por esto mismo que el consumo artístico, tal y como sucede en todas las ramas creativas, superpone corrientes, movimientos y estéticas a más velocidad cada vez.

8 Ramón MARURI VILLANUEVA, «Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander, 1750-1850», en J. Torras y B. Yun Casalilla, dirs., *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos xvii-xix*, Valladolid, 1999, págs. 159-181.

9 M. VENEZIANI, «Moda», pág. 81.

10 J. ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, 2002, págs. 19-58.

11 Arianna GIORGI, «La moda de la Robe à la Polonoise. Memoria de una historia artística», *Imafrente*, 19-20 (2008), págs. 95-96.

12 M. VENEZIANI, «Moda», pág. 79.

13 Sólo como ejemplo bibliográfico daremos los nombres de autores como Spencer, Simmel, Veblen, Morin, Barthes, para la comprensión de la relación de la Moda con su entorno en todas sus disciplinas, apuntando que, el tema es tan profuso en publicaciones que es imposible condensarlas todas aquí.

14 Etienne SOURIAU, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, 1998, pág. 790.

15 Nicola SQUICCIARINO, *El vestido habla.*, Madrid: Cátedra, 2012, pág. 151.

La moda de hoy en día consigue acercar, envolver, y satisfacer al consumidor-espectador más de lo que ninguna de las artes ha conseguido a lo largo de toda la Historia de la Humanidad. Esto mismo hace que algunos autores¹⁶ consideren que la moda está corrupta e infecta al resto de manifestaciones artísticas. Ello es producido porque la moda de hoy en día implica una asignación económica, social, estatutaria, etc. fácilmente reconocible y etiquetable por todo el mundo. Además, impregna otras manifestaciones artísticas hasta el punto de convertirse en un condicionante crucial en la estética misma de una técnica. Este sería el caso, por ejemplo, de disciplinas como el dibujo, la fotografía o incluso la arquitectura. Es imposible negar que en el subconsciente colectivo están ligadas representaciones artísticas de diversa índole al mundo de la moda. A modo de ejemplo expondremos el caso de los preciosos figurines de los años 30 de Sáenz de Tejada (1897-1958), así como las inspiradoras y artísticas fotografías de Demarchelier (1943) o la imagen vinculante de la Habana Vieja con algunos de los más glamurosos modelos de los años 50, llenos de movimiento y volúmenes.

Sin embargo, autores como Tuozzo y López, no están para nada de acuerdo con demonizar la creación artística en la Moda o aplicada a ella, y defienden su nueva incorporación como un campo artístico en eclosión todavía por investigar:

El constante diálogo ya entablado desde la Moda y la Indumentaria y el Arte; hace pensar que se ha comenzado a transitar un camino en el cual cada manifestación de estas prácticas se verá enriquecida por la otra y en consecuencia, nuevos y renovados saberes y acciones esperan en el futuro. De ello, emana la posibilidad de construir nuevas subjetividades profesionales, acordes a un nuevo mundo donde las miradas que aportan diseñadores y artistas seguirán reflejando los cimientos de la complejidad de lo social y su historia. Continuar reflexionando acerca de las diferencias y similitudes que plantean estas prácticas desde la durabilidad de la creación artística frente a lo efímero de la Moda a las transferencias que se manifiestan, los procesos de creación y los espacios de exposición son tareas para poder así generar más conocimiento sobre el hombre y su subjetividad¹⁷.

Otras consideraciones atienden a otras naturalezas para identificar el estatus de la Moda entendida como Arte. Por ejemplo, hay quien considera que lo realizado por un artista debe ser considerado como *no-instrumental* puesto que no se puede hacer nada más que mirar con una pintura¹⁸. Por lo tanto, dentro de esta premisa, la Moda no tendría cabida dentro de lo considerado como Arte. De la misma manera sucede si atendemos a la funcionalidad de la Moda, en donde encontraremos autores (como Felisa Pinto) que defienden que la Moda es el arte aplicado, pero en sí mismo tampoco es Arte. Vemos, por lo tanto, que los criterios estudiados en la relación Arte-Moda son muy diversos (sentimientos, espacios expositivos, mercados...etc.). Sin embargo, la Historia de la Moda está íntimamente ligada a la Historia del Arte en su cometido artístico principal. Tal y como Muzzarelli dice «la moda contiene la historia, la cuenta pero también tiene que saber su-

16 Deyan SUDJIC, *El Lenguaje de las cosas*, Madrid: Turner, 2009.

17 María Valeria TUOZZO y Paula LÓPEZ, «Moda y arte. Campos en intersección», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 44 (2013), pág. 113.

18 *Addressing the Century : 100 Years of Art & Fashion (Exhibition)*, London: Hayward Gallery, 1998, pág. 7.

perarla, para llegar a ser, como todas las formas artísticas, anticipación del futuro»¹⁹. Esa misma es la tarea del artista, quien hace visible a los espectadores aquello que para ellos es invisible y los acerca a una nueva verdad de futuro. Por lo tanto, ¿por qué no entender que la Moda, pese a todas sus peculiaridades conceptuales respecto al resto de las artes, tiene la misma finalidad estética-moral que sus afines?

ARTISTAS Y MODA

Ya hemos visto que la relación entre Arte y Moda es realmente complicada a la hora de realizar afirmaciones categóricas. Sin embargo, esto no ha eximido a muchos artistas de realizar colaboraciones (aunque hay quien las llama contaminaciones) con Diseñadores de Moda, escenógrafos, directores de Cine...etc. En este sentido, cabe recordar algunas de las más importantes. Por ejemplo, los vestuarios de los bailarines de los Ballets Rusos de Diaghilev creados por Coco Chanel, aunque en este campo las relaciones fueron realmente fructuosas desde todas las disciplinas artísticas (Picasso, Braque, Gris, Cocteau, etc.)²⁰. Otro trabajo siempre presente fue la de Elsa Schiaparelli y Dalí, de cuya colaboración profesional nacieron el icónico y eterno *Vestido Langosta*, el *Abrigo escritorio* o el sofá-labios de Mae West, aunando en todas y cada una de sus intervenciones conjuntas el surrealismo pictórico y textil. Estas provocativas intervenciones responden a la necesidad de libertad artística creadora:

Muchos artistas eligieron en aquellos años para expresarse no sólo una tela, sino también un vestido como forma de contestación de la rígida canonización de lo que es arte, artista y sus tareas: un ejemplo es el de Thayaht (Ernesto Michaelles). Si el artista experimenta, innova, escandaliza, mueve los términos de las referencias habituales, también puede hacerlo poniendo un zapato en la cabeza a una mujer bien vestida (como lo hizo Elsa Schiaparelli) o vistiendo a un hombre con un chaleco cuyos tejidos y cuya fantasía daban la impresión de movimiento, de velocidad, de ansiedad (como lo hizo Fortunato Depero con sus chalecos futuristas)²¹.

De esta manera, comprobamos cómo muchas de las manifestaciones artísticas-textiles beben directamente de la insurrección que, a principios del siglo xx, se vive en el panorama de vanguardia. Del mismo modo sucede en la actualidad, en donde podemos ver que algunas de las pasarelas de hoy son herederas –igual que lo era Wolf Vostell– de los espectáculos dadaístas, en donde la acción y la indumentaria se daban la mano. Era y es incomprensible una sin la otra, ya que, igual que las vanguardias pretenden romper con las normas establecidas, la Moda debe mirar al futuro y replantearse los cimientos sobre los que se sustenta para su evolución.

19 María Giuseppina MUZZARELLI, «El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 44 (2013), pág. 146, en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232013000200012&lang=pt>.

20 Este ballet llegó a inspirar en gran medida a Paul Poiret en la creación de una de las corrientes estilísticas que más fuerza tuvo a principios del siglo xx, la orientalista.

21 M. G. MUZZARELLI, «Binomio», pág. 145.

Evidenciamos una vez más la unión Arte-Moda en la obra vanguardista *Me gusta América y le gusto a América-Coyote*, 1974, de Joseph Beuys (1921-1986). En ella, el artista viajó a Nueva York y fue trasladado desde el aeropuerto hasta la Galería Block en una ambulancia envuelto totalmente en fieltro. Una vez allí, se encerró durante tres días con un Coyote. Al principio, el animal desconfió de Beuys pero, finalmente, cada uno delimitó su espacio y convivió con el otro. Pasados los tres días, el artista volvió al aeropuerto envuelto en el fieltro y la misma ambulancia. Aunque el elemento principal de esta acción es el coyote (quien vincula directamente la obra con la cultura ancestral americana), el textil –el fieltro–, también juega un papel importante. El fieltro aísla, simbólicamente, al artista al mismo tiempo que permite que conserve su energía dentro de ese capullo que conforma el fieltro y el cuerpo de Beuys. Según Ximena González²², el fieltro devuelve al hombre su contacto con la naturaleza, mientras que Aranda opina que el traje con fieltro, representaría el auxilio que el artista recibió por parte de los tártaros cuando su avión cayó en plena Segunda Guerra Mundial (aunque posteriormente se supo que esta historia es ficticia pero representativa del espíritu artístico de Beuys). Así, el traje de fieltro representaría una vuelta al inicio definida por el renacimiento del cuerpo, sería, por tanto, una vuelta a nuestros orígenes que pretenden olvidar el entorno social con el que convivimos²³.

VOSTELL: ARTE Y MODA

El artista al que nos referimos en el presente artículo, Wolf Vostell, es un magnífico ejemplo de las cuestiones y problemas que anteriormente hemos tratado. De esta manera, expondremos sus creaciones textiles reabriendo el dilema anteriormente expuesto.

Wolf Vostell realizó obras de diversa índole manejando todo tipo de técnicas. Sin embargo, no podemos olvidar que en la esencia del arte de vanguardia vostelliano se encuentra la crítica a la deshumanización y al capitalismo feroz del siglo xx. La modernidad presentaba una realidad compartimentada en donde los saberes no se superponían. Sin embargo, la postmodernidad se presenta como un compendio de saberes que se mezclan con las nuevas tecnologías, con la Historia del Arte y con el folclore²⁴. Vostell es, ante todo, hijo de su tiempo y por esto veremos que el folclore se encuentra muy presente en la utilización del textil en su obra.

De todos son conocidas las mantillas que utilizó en algunas acciones como *El entierro de la Sardina* (1985) o el *happening Desayuno de Leonardo Da Vinci en Berlín* (1988). Sin embargo, Vostell también gustaba de utilizar otros elementos del textil folclórico como son los abanicos de encajes o los trajes españoles (con sombrero y capa), indumentaria que llegó a utilizar, junto a su mujer Mercedes Vostell, en la boda del hijo de ambos. Su unión con el pasado ancestral y con la naturaleza es una constante en su obra y es por ello que

22 Ximena GONZÁLEZ ELIÇABE, «Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 4 (2014), pág. 53.

23 Juan Antonio SUSTAITA ARANDA, *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*, Madrid: Universidad Complutense, 2011, en <<http://eprints.ucm.es/13794/>>.

24 Néstor GARCÍA CANCLINI 2013, pág. 308.

manifiesta el desnudo (la ausencia de textil) en muchas de sus obras, como por ejemplo en *La Venus de Urbino*²⁵, en donde las participantes del *happening* debían cortarse sus ropajes hasta quedarse desnudas (en alusión a los campos de concentración y las duchas en las que, desnudos y despojados de sus ropas, entraron millones de judíos). En otras, recurre a la utilización de prendas que evocan la naturaleza, como es el caso del concierto *Siberia Extremeña* que realizó en el Museo Vostell-Malpartida, en Malpartida de Cáceres. Vostell vistió, para la ocasión, un traje cubierto de limones en clara alusión a la naturaleza (misma temática del concierto, cuya significación versaba sobre la utilización de la materia que nos ofrece la naturaleza y cómo, al fallecer, pasamos a formar parte de ella).

Según Lipovetsky, es indudable hablar de moda cuando nos referimos a estas creaciones, ya que:

desde el momento en que se eclipsa el imperativo de la indumentaria dispendiosa, todas las formas, todos los estilos y todos los materiales cobran legitimidad como moda: el desaliño, lo sucio, lo desgarrado, lo descosido, lo descuidado, lo usado, lo deshilachado, hasta el momento estrictamente excluidos, se incorporan al campo de la moda. Al reciclar los signos «inferiores», la moda prosigue su dinámica democrática, tal y como lo han hecho, desde mediados del siglo XIX, el arte moderno y las vanguardias²⁶.

La indumentaria del propio Vostell, antes de casarse con Mercedes, era bastante desaliñada. Ella misma hace referencia al momento en el que se conocieron y enamoraron: Vostell trataba de tapan el roto que tenía en el pantalón, algo a lo que hasta entonces no le habría dado importancia y sí cuando quiso enamorar a aquella mujer extremeña²⁷.

La madre de Vostell sabía coser perfectamente e incluso su hermana, Isolde, llegó a ser diseñadora de moda. A su mujer, Mercedes, también le gustaba personalizar su propia ropa para ir acorde con la creatividad de su marido. El mundo de Vostell también era la moda, aunque de manera más indirecta, estaba rodeado de ella. Sin embargo, el artista también realizó algunas creaciones propias. Quizás, la que más llame la atención sea el propio vestido de novia de Mercedes para el día en el que ambos contrajeron matrimonio. Vostell realizó un diseño corto, llegando hasta las rodillas, rompiendo con la estética imperante en los años 50. El escote fue *smoking* realizado en pico y las mangas tenían un pequeño volante en farol en su terminación. El género del vestido fue escogido minuciosamente entre los dos en Cáceres –ciudad en la que se casaron– para que la falda recreara el volumen que el artista había diseñado. El vestido resultó un diseño innovador con un patronaje complicado, ya que la falda podía ser ampliada mediante un sistema de cinturilla extensible por si la figura de Mercedes cambiaba a lo largo de su vida. De la boda se conservan muy pocas fotografías, lo que dificulta la documentación de esta pieza. Sin embargo el vestido original es guardado todavía por Mercedes. La realización del vestido correspondió a la modista conocida en Cáceres como la *Señora Mariana*, de quien ambos

25 Mercedes GUARDADO OLIVENZA, *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, Madrid: La Fábrica, 2011, pág. 226.

26 G. LIPOVETSKY, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las en las sociedades avanzadas*, Barcelona: Anagrama, 1990, pág. 135.

27 M. GUARDADO OLIVENZA, *Vida*, pág. 10.

opinaban que tenía un gran carácter²⁸. Mariana había nacido en el mismo pueblo que Mercedes, Ceclavín (Cáceres) y supo confeccionar perfectamente el diseño de Vostell. Mercedes volvió a lucir su vestido de novia en alguna ocasión artística especial, como fue en el caso de Wuppertal, en donde se engalanó completamente del blanco la ciudad para la acción que Vostell realizó allí al paso de su obra móvil *El tren Fluxus* (1981).

Otra de las prendas diseñadas por él es uno de los abrigos que Mercedes lució en sus primeros inviernos en Berlín. El abrigo en cuestión fue negro, con género comprado también en Cáceres, y realizado por la misma modista, la *Señora Mariana*²⁹.

También debemos hablar, en este apartado, de una prenda diseñada en parte por él en colaboración con Tabea Blumeschein. Se trata de una falda bordada con el motivo que el artista pintó para su mujer en su decimoquinto aniversario. El resultado fue, según la propia Mercedes, «un maravilloso traje de raso negro, diseñado y confeccionado por ella misma, con el bordado en plata»³⁰.

Ya hemos visto como el textil de Vostell tiene una significación en sus acciones y cómo el artista también diseña moda. Sin embargo, también se vale del textil para la recreación de sus obras conceptuales, identificándolo con la piel humana. En la obra *Sillón de Nueva York* (1976) está inserto un televisor que retransmite un programa de la televisión alemana y de la piel del sofá salen afilados cuchillos del propio sofá (Mercedes Vostell los identifica con hojas de plantas³¹) y otros cuchillos clavados en el sofá. La pieza es una imposibilidad en sí misma, nunca podría sentarse nadie en el sofá sin hacerse daño. La televisión simboliza la alineación que sufre nuestra civilización gracias a un elemento tecnológico –que debería construir realidades más bondadosas en vez de destruirlas-. Así, podemos identificar el sofá como una persona de la que salen objetos dañinos (igual que son clavados en ella) y el textil, por tanto, es su piel.

Otra obra en la que el textil posee simbología propia es el abrigo que el artista crea para su ambiente *Picarportes* (1968)³². Este abrigo es un diseño que realiza para el público asistente, aunque también para sí mismo, ya que en este *environment* debían agacharse al suelo –inundado de leche– y coger y limpiar los picaportes que allí había. El diseño de estos abrigos era simple, con capucha, abertura delantera, gomas en las mangas y cierre mediante lazada en la cintura. Vostell lo diseña personalmente³³. Escoge que sea transparente e incluye en ellos pequeños altavoces para que, al realizar la acción de limpiar picaportes, el sonido sea amplificado. El abrigo, más que un elemento funcional que impida que el público se manche, realiza la función de unificar a todo el público asistente. De esta manera, se iguala a los asistentes y se les convierte en meros realizadores de una acción,

28 *Ibidem*, pág. 26.

29 *Ibidem*, pág. 380.

30 *Ibidem*, págs. 191-193.

31 *Ibidem*, pág. 232.

32 María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, «La Utopía de Vostell. Arte=Vida. Vida=Arte», en *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo xx*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001, pág. 82.

33 En el Archivo del Museo Vostell-Malpartida, en Malpartida de Cáceres, se conserva el boceto.

sin personalidad ni individualización. Una vez más, comprobamos cómo Vostell critica la deshumanización con una de sus prendas.

Otra de las facetas que une a Wolf Vostell, artista, con el mundo de la Moda es la de diseñador de escenografías. Tal y como anteriormente se ha apuntado, algunas de las mejores puestas en escena en pasarelas internacionales beben directamente de las *performances* dadaístas y del arte de vanguardia de los años 60 (como es el caso de las creadas por Jonh Galliano para la Casa Dior o las de Alexander Mc. Queen para Givenchy³⁴). Vostell, además de ser heredero de Dadá, también es uno de los iniciadores de la corriente artística *Fluxus*, además del creador del *happening* en Europa. Es por ello que sus puestas en escena están absolutamente ligadas a las del mundo de la moda y la moda está íntimamente ligada al arte de vanguardia, porque ambos pretenden romper con la tradición estética y dotar a las creaciones de un sentido estético-moral. Esto mismo sucedió en la obra de Vostell *Aspectos* (1995). Para su inauguración, Vostell decidió que toda la estética debía ser en blanco y negro, a lo que Mercedes Vostell añadió la posibilidad de que el público asistente también fuera vestido en estos dos colores. Blanco y negro. La dualidad en sí misma. La absorción y el rechazo a la luz. El yin y el yan. La inauguración fue un éxito y, según cuenta la propia Mercedes, la mayoría del público asistió vestido de ese color. La Moda y el Arte se dieron la mano una vez más como vehículo de expresión³⁵.

CONCLUSIONES

Por lo tanto, hemos comprobado que la utilización de la Moda o del textil en la obra vostelliana sí tiene una simbología propia. Sin embargo ¿podemos decir que, en el caso de la obra de Wolf Vostell, el Arte y la Moda se dan la mano? Lehman³⁶ realiza una clasificación de las relaciones diseñador-Arte existentes en la actualidad. La primera de ellas atiende a aquellos artistas que, esporádicamente, realizan alguna prenda. Ya hemos visto que Vostell realiza dos piezas –que hasta día de hoy conozcamos– diseñadas por él. La segunda clasificación atiende a diseñadores que se valen de artistas para la decoración de sus trajes. Recordemos, en este caso, la falda que Tabea Blumenschein confeccionó con uno de sus motivos. La tercera clasificación habla de la plasmación de un estilo pictórico en prendas de vestir, tal y como hizo Yves Saint Laurent en con su colección *Pop Art* en 1966. En este caso podemos remitirnos a algunos complementos que el artista realizó como venta o regalo para amigos o para su mujer. Hablamos de pañuelos, pendientes, colgantes, etc. que muestran motivos típicamente vostellianos como toros o mujeres que enseñan abiertamente su sexo (no especificados anteriormente al no tratarse de textil identificado con la moda, sino de complementos). La cuarta clasificación explica la presentación de una colección (la pasarela) aludiendo a otro artista. Es evidente que Wolf Vostell nunca presentó una

34 Nicoletta GIUSTI, «Art Works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 44 (2013), pág. 177.

35 M. GUARDADO OLIVENZA, *Vida*, pág. 552.

36 Ulrich LEHMANN, «Art and Fashion», en Valerie Steele, ed., *Encyclopedia of Clothing and Fashion: Scribner Library of Daily Life*, U.S.A.: Thomson Gate, 2004, pág. 72.

colección de moda. Sin embargo, sí que lo hizo en sus inauguraciones (misma ceremonia aunque en diferentes ámbitos), en donde también recurría a la realización de *happenings* como experiencia vital que bebía de artistas y momentos artísticos anteriores –tal y como se ha referido en la introducción–. Por lo tanto, podemos hablar de que también cumple perfectamente con este criterio. La quinta clasificación relaciona la interpretación de publicaciones referidas a cuestiones artísticas. En este caso, podríamos hablar incansablemente de Vostell como ávido lector y conocedor de la Historia del Arte. Era imposible que no se valiera de ella para consolidarse como artista y adquirir un peso histórico-estético. Y, como no podía ser de otra forma, también lo realiza en el mundo de la Moda. En la obra *vostelliana* encontramos gran cantidad de referencias al traje regional y elementos que conforman la identidad patria textil. La mantilla, los bordados de los trajes regionales, los trajes de gitana... están presentes en muchos de los trabajos del artista. Vostell, se vale de ellos para crear una realidad estética muy personal.

Así pues, hemos realizado, mediante a una introducción a la vida del artista y una introducción a las relaciones Arte y Moda y sus campos tangentes, un análisis de las obras relacionadas con la Moda, el textil y el diseño. Y, por último, hemos ejemplificado cómo Wolf Vostell cumple con todos los criterios de una clasificación realizada para mostrar cómo trabaja un diseñador que se vale del Arte o de la Historia del Arte, un trabajo hasta nunca realizado y totalmente novedoso.

Con esto no queremos decir aquí que haya que considerar a Wolf Vostell como creador de Moda, sino que creemos importante reconocer el hecho de que el arte o artista y la Moda se dan la mano de una manera mucho más amistosa de lo que los críticos artísticos queremos entender. Y, además, concluimos que estamos plenamente de acuerdo con las consideraciones de Tuozzo y López (anteriormente expuestas) ante la necesidad de una revisión completa de la naturaleza artística textil de muchos artistas (incluidos los de vanguardia) y la promoción para que ambos campos se fundan más frecuentemente.

ARTE MÁS ALLÁ DE LA MIRADA: DE LA CONTEMPLACIÓN A LA ACCIÓN

VICTORIA QUIROSA GARCÍA Y LAURA LUQUE RODRIGO
Universidad de Jaén

RESUMEN

El arte de los siglos xx y xxi viene marcado por un cambio que afecta tanto a la obra como al artista y al público receptor. No nos enfrentamos a un único modelo contemplativo o pasivo tradicional, sino que la inclusión de otros sentidos y la participación activa del espectador nos lleva a un arte plural que no siempre ha sido entendido ni valorado. En este texto queremos analizar los hitos que han generado cambios, condenando la obsolescencia cultural frente al arte.

PALABRAS CLAVE

Arte sensorial, arte relacional, contemporáneo, percepción, museología.

ABSTRACT

xx's and xxi's century art comes marked by a change that affects to the art work, the artist and publics, in general. We don't confront to an only contemplative or not participating model. The incorporation of other senses and the participation activates the spectators lead to a plural art. This art hasn't been always understood. In this text we want to analyze the more important references that have generated changes, condemning the cultural obsolescence.

KEYWORDS

Sensorial art, relational art, contemporary, perception, museology.

INTRODUCCIÓN

Empecemos con algunas preguntas sin el ánimo de buscar respuestas unívocas, ¿qué nos debe transmitir una obra de arte?, ¿ante qué medios somos más receptivos?, ¿la obra de arte es obligatoriamente un acto de comunicación?, ¿qué papel desarrolla el artista, y los espectadores? Estos interrogantes han sido cuestionados a través de la filosofía, la estética y la teoría del arte y al leer sus respuestas vamos construyendo un discurso evolutivo que nos sitúa en el momento actual, y que nos dice que en el arte fueron primero las reverencias y la objetividad, y que tan sólo hace dos siglos, reivindicamos una mayor libertad en nuestra asimilación de la obra de arte, a través del juego y sin duda, de la lucha por comportarnos de forma diferente a lo marcado por la tradición académica. Arte es un término permeable y moldeable en función de su carácter representativo en la sociedad, es por eso que en un principio fue más importante su adaptación a criterios estrictos que a la resolución de conflictos entre el artista y la materia inerte. Su función primigenia era evocar y trasladar al público una belleza encarnada en un canon inmutable, portador de lo que se consideraba bello. El arte era un mero vehículo de la belleza, ni más ni menos y el principal responsable de causarnos un estado catárquico. Aún hoy día un espectro muy amplio del público que visita los museos sigue pensando así.

En el s. v a.C. los sofistas plantearon como sólo podría ser considerado bello lo que nos causase placer a través de la vista y el oído¹. El arte quedaba estrechamente unido a la belleza canónica y el espectador a la escucha o la contemplación, que implicaba como ya habían desarrollado los pitagóricos un siglo antes, un proceso de conocimiento intelectual. La actitud pasiva/contemplativa del espectador se transmitirá a partir de la teoría platónica y sus seguidores neoplatónicos prácticamente hasta bien entrado el s. XVIII. A partir del s. XIX las obras de arte ya no debían ser bellas sino también sublimes, la experiencia estética llegaba a través de la mirada, pero se dirigía a procesos sinestésicos. La interiorización espiritual de esas experiencias iniciaba un proceso más complejo que se dirigía tanto al acto creador como al receptor². Las reflexiones sobre un nuevo concepto de belleza subjetivo, las valoraciones empíricas sobre el gusto, etc. marcan un punto de inflexión en el que la teoría kantiana será el referente. El arte, la obra de arte y el artista adoptaron nuevas actitudes en las que el público se veía cada vez más implicado en la valoración del proceso. En este contexto se sitúa la edición póstuma, en 1832, de las Lecciones de Estética de Hegel, que aportaban una visión también póstuma del arte, llevar a cabo tal afirmación permitía una revisión hacia dónde y cómo se dirigía el arte contemporáneo a la publicación de la obra. En la línea iniciada por Hegel, Danto, en 1984, en su texto sobre el final del arte reivindicaba una actualización que nos permita superar aún las barreras académicas, que si bien no existen de igual forma que en siglos precedentes, siguen estando muy presentes en el imaginario público³. Por tanto, hemos pasado de una valoración

1 Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética I-III*, Madrid: Akal, 1987, págs. 102-105.

2 Valeriano BOZAL, «Sobre gustos se ha escrito mucho», en Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano, eds., *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*, Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2012.

3 Arthur DANTO, «El final del arte», *El Paseante*, 22-23 (1995).

objetiva del arte a una subjetiva o relativa en la que la evolución no ha sido meramente conceptual sino también sensorial, de los clásicos sentidos considerados superiores, vista y oído, considerando sólo afín a las bellas artes el primero, se llega a experiencias en las que intervienen el oído, el gusto, el olfato o el tacto.

Esto nos conecta con el arte experiencial, podemos entenderlo como arte participativo o en el que de algún modo el espectador adquiere una actitud activa e interactúa con la obra o ayuda a crearla. Pero esta concepción viene asumida porque desde los años '90, tal y como señala Bourriaud «la 'participación' del espectador, teorizada por los happenings y las performances *Fluxus*, se ha vuelto una constante en la práctica artística»⁴. Si atendemos a una concepción más clásica del arte, la experiencia tendría que ver o bien con el intelecto o bien con los sentidos. En cuanto a esta segunda categoría, la vista y el oído siempre han sido considerados como los sentidos superiores, Sulzer, en el s. XVIII, defendía como la única vía para acceder al alma era a través de los sentidos externos, pero consideraba que el tacto, el gusto y el olfato eran los más bastos. Discurre además el matemático que el arte más poderoso de todos es la música, es decir, que el oído es el sentido superior, seguido de la vista⁵. El peor considerado es el olfato, calificado incluso como una parte complementaria del gusto, aunque sea más fino. Cloquet defendía en el s. XIX que la visión y la audición son necesarias para el estado social, pero que en cambio la olfacción no establecía ninguna relación intelectual⁶, algo que ya aparecía en la metáfora de la estatua de Condillac. Sin embargo, el sentido del olfato se estimuló como parte del deleite sensorial a través del desarrollo de la alta perfumería e incluso de la jardinería. También el del gusto mediante el desarrollo de la alta gastronomía, a pesar de que siempre se considerase que buena parte del goce provenía de la estimulación visual que proporcionaban los platos. Este sentido es además el que requiere en mayor medida del factor tiempo, algo importante a la hora de convertirlo en materia artística y expositiva. El tacto es el que menos se ha desarrollado históricamente en las artes, empleado como mucho para captar las bondades de los tejidos.

Podemos afirmar que la experimentación ha sido una conquista del s. XX y que vino de mano de las vanguardias. El arte se redefinía, se adaptaba a los nuevos medios y el siguiente hito teórico lo plantearía W. Benjamin, en su famoso ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ya no sólo se había proclamado la muerte del arte sino que en esta ola de cambios la obra de arte se enfrentaba a la pérdida del aura ante la irrupción de los *mass media*. El cambio debe superar los límites materiales de la obra de arte, las vanguardias apostaron por esto, proponiendo un arte total que integraba diferentes manifestaciones, visuales y auditivas en su mayoría, aunque poco a poco se irían integrando otros sentidos que complementarían la tradicional experiencia estética. Así lo expresaba R. Krauss en un texto icónico para entender todos estos cambios, «La escultura en el campo expandido, donde nos narra de forma magistral como las obras han perdido

4 Nicolás BOURRIAUD, *Estética relacional*. Córdoba (Argentina): Adriana Hidalgo Editora, 2008, págs. 27-28.

5 Román DE LA CALLE, *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, Valencia: Universidad de Valencia, 2009, pág.100.

6 JOSÉ FERNÁNDEZ ARENAS, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona: Anthropos, 1988, pág.146.

el carácter reverencial que tuvieron antaño. El arte ya no tenía que materializarse, el artista, el receptor, el colectivo podrían formar parte de una experiencia efímera que pasaría a registrarse a través de los controvertidos *mass media*. Las Vanguardias fueron también las responsables de crear un nuevo modelo de artista que trascendía al artesano, al genio, el iniciado, etc.: «El artista de vanguardia se nos ha presentado bajo muchos disfraces a lo largo de sus primeros cien años de existencia: revolucionario, dandi, anarquista, tecnólogo, místico... También ha abrazado multiplicidad de credos. Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad»⁷.

PIONEROS: VANGUARDIAS, LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS

Las vanguardias no sólo supusieron un revulsivo para todo el arte del s. xx, plantearon la experimentación como objetivo principal y consolidaron una nueva visión de la obra de arte y de su proceso creativo. Estas experiencias que nacen de la improvisación, de las sinergias grupales de un momento determinado, no tuvieron el carácter de permanencia que el Arte de décadas precedentes, la variedad de soportes, hizo que muchas de ellas se perdieran y que se apostase por su recuperación y puesta en valor con la apertura de los nuevos museos de arte contemporáneo y el auge del coleccionismo en la segunda mitad del s. xx⁸.

Vamos a seleccionar algunas de las experiencias que se consideran pioneras en el contexto de las vanguardias en relación a otros sentidos más allá de la vista⁹, y para ello, debemos comenzar por el Futurismo¹⁰, el inicio de la vanguardia artística, «entendida como intervención directa en la sociedad para transformarla y cambiarla, según nuevos modelos programáticos que quedan expresados en sus manifiestos»¹¹. El Futurismo se considera el iniciador del arte sonoro, con manifestaciones como: la poesía fonética (con las *parole in libertà* de Marinetti y la *onomalinguade* de Depero), el ruido (concepto y práctica iniciada en «*el arte de los ruidos*» de Russolo), las acciones públicas (veladas y otros espectáculos futuristas que anteceden la *audioperformance*), las máquinas sonoras inventadas (como los *intonarumori*, *rumorarmonio* y *arco inarmónico* de Russolo o los complejos moto-ruidistas de Depero y Balla), y también el arte radiofónico (con las *síntesis radiofónicas* de Marinetti o la *Lírica radiofónica* de Depero). Manifiestos como el de Carlo Carra de la Pintura de los sonidos,

7 Rosalind E. KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 2015, pág.165.

8 Miguel MOLINA ALARCÓN, «Reconstruir, recrear o revisitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (*¿versión o pervisión?*)», en AA.VV., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pág. 16.

9 <http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2007/02/expinvisible.pdf>.

10 Gema HOYAS FRONTERA, «Futurismo italiano (1904-1944)», en AA.VV., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, págs.37-41.

11 M. MOLINA ALARCÓN, «Reconstruir», pág. 20.

ruidos y olores, publicado en la revista *Lacerba*, en 1913, proponía: «incorporar los sonidos, ruidos y olores a la expresión de las líneas, los volúmenes y colores (...)»¹².

Si bien, aunque fueron mayoría las experiencias desarrolladas desde el arte sonoro, ante la irrupción del ruido natural o artificial de la ciudad industrializada, también podemos destacar obras que se centraban en otros sentidos, como la desarrollada por Fortunato Depero que diseñó unos «guantes plástico-rumoristas», que aunaban sonidos, texturas y movimientos y de los que se ha conservado sólo un dibujo. Esta iniciativa se complementaba con el lanzamiento, el 11 de enero de 1921, del Manifiesto escrito por Marinetti y titulado *Il Tattilismo*, con el que se proclama el *Arte del tatto* (Arte del tacto), «Marinetti no pretende inventar la sensibilidad táctil, sino reorientarla. Renuncia a lo que considera la asociación tradicional del tacto con el erotismo morboso, y reivindica una recuperación de la sensibilidad táctil como transmisora del pensamiento e intensificadora de la comunicación entre los seres humanos»¹³. En este Manifiesto nos ilustra con una serie de pasos sobre la reeducación del individuo hacia este sentido, estableciendo una escala de valores táctiles o escala educativa del tacto. Este movimiento tuvo una gran repercusión, por ejemplo, en el teatro, la poesía o incluso la cocina. El Tactilismo trajo consigo una lucha dialéctica con otros grupos artísticos que reivindicaban para sí la autoría del movimiento. Picabia escribiría un artículo hablando de las experiencias, un año antes, del artista Edith Clifford-Williams. También Raoul Hausmann, representante del Dadá alemán reivindicaba en 1921 el Haptismo. Estas experiencias tuvieron repercusión en su momento y también continuidad, por ejemplo en las planchas y tablas táctiles que Bruno Munari realizó en los años treinta; o en la recuperación del término, tactilismo, que lleva a cabo el cineasta checo Jan Švankmajer¹⁴.

Otra de las vanguardias que experimentarán sobre las sensaciones y en especial sobre la interacción del sonido será el Cubofuturismo ruso y el Productivismo ruso, a través de la poesía fonética que desencadenaría en el *Cine-ojo* («lo que el ojo no ve») y el *Radiopravda* («radioverdad») y la *Radio-oído* (el montaje del «yo oigo») ¹⁵.

En esta selección debemos destacar también la Bauhaus, matizando que lo que nos permite conectar con el tema analizado son las fiestas que organizaban profesores y alumnos en la institución alemana, como «Fiesta Metálica» (Dessau, 1929) o llamada también «Fiesta de las campanas, los cascabeles y los timbres»¹⁶. También conocemos los experimentos que llevó a cabo Moholy-Nagy, docente de la Bauhaus, con discos de gramófono entre 1923-25, en un intento de generar nuevas sonoridades más allá de su mera función repro-

12 Richard HUMPHREYS, *Futurismo*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2000, pág. 42.

13 G. HOYAS FRONTERA, «Futurismo», págs. 34-41.

14 Marinetti y Fillià en 1932, publican *La cucina futurista*, un menú táctil. G. HOYAS FRONTERA, «Futurismo», págs. 37-41.

15 Miguel MOLINA ALARCÓN, «Cubofuturismo y productivismo ruso (1910-1930)», en AA.VV., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 52-53.

16 Silvana ANDRÉS SALVADOR, «Bauhaus (Alemania 1919-1933)», en AA.VV., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p.75.

ductora de la música¹⁷. De tipo performativo son también las actividades desarrolladas por el Dadaísmo, que se detuvo más en el carácter sonoro de lo que denominó *Bruitismo*, término que incluía, la música de ruido, la creación de ruido e incluso la poesía sonora. El movimiento tuvo su epicentro en el Cabaret Voltaire de Zúrich¹⁸. Sin todas estas experiencias, no podemos entender el revulsivo artístico de la segunda mitad del s. xx.

ESTÉTICAS DEL ARTE DE LA EXPERIENCIA: DE LA DÉCADA DE LOS 60 AL 2016

La década de los '60 se ha marcado como aquella en la que se produjo el cambio teórico/estético que ha propiciado el desarrollo artístico posterior, al menos, hasta el cambio de siglo. Así lo evidenció la muestra «±1961 La expansión de las artes», celebrada en el MN-CARS en 2013 (19 junio-28 octubre). No en vano en ese año, 1961, se produjeron obras claves para el desarrollo de las «artes expandidas», de autores como Nam Jun Paik, Yoko Ono, Walter De Maria, y otros tantos, que erigieron la partitura musical como el modelo prototípico para todas las artes, en parte por la publicación en ese mismo año de los libros *Silence*, de John Cage y *An Anthology* de La Monte Young. En esta década se inicia un creciente interés por el concepto, el espacio y el tiempo, así como por la experiencia, pero es también el momento del desarrollo del Minimalismo. Es decir, por un lado se desarrolló el arte como idea, el que negaba la materia y por otro el arte como movimiento, confirmando el paso de un arte que priorizaba el objeto, la obra física y visual, a un arte en el cual destacaba por encima de todo, la idea y el proceso mental. Es lo que Lippard y Chandler llamaron «arte ultraconceptual»¹⁹.

Pero el origen de todo esto se encontraría en Duchamp que habría comenzado la lucha contra lo visual o como señala Crow, de la «supresión de la expectación»²⁰. En este sentido Derrida señala la existencia de dos formas de desaparición de lo visual. Por una parte lo «visible/in-visible», es decir, aquello que aun ocultándose, sustrayéndose, distanciando o adelgazando, permanece siempre visible; y de otra parte estaría «lo absolutamente no visible», donde se encontraría todo aquello donde la vista no participa, lo sonoro, lo táctil, lo odorífero o gustativo. Esta categorización puede ser empleada para el arte que va más allá de la mirada, dividiéndolo entre obras en las que la vista participa sin ser protagonista y obras donde la vista no participa²¹. Sin embargo, la aplicación de lo no-visible al arte viene siendo más conceptual en tanto en cuanto el arte de Duchamp ha sido calificado como «antirretiniano» o «anaestético». Duchamp enseñó que lo importante de una obra de arte no es lo que se ve, el placer estético no está en lo sensorial sino en lo racional.

17 Miguel MOLINA, Leopoldo AMIGO, «Bauhaus (Alemania 1919-1933)», en AA.VV., *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p.78.

18 Douglas Kahn sobre «Los ruidos de la vanguardia», p. 12.
<http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2007/02/expinvisible.pdf>.

19 Lucy LIPPARD, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 1973.

20 Thomas CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Akal, 2002.

21 Jacques DERRIDA, *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000, págs. 88-89.

En 1934 Dewey ya había señalado que «el producto del arte (...) no es la obra de arte, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia»²². Pero las instalaciones minimalistas no contaban con ninguna trayectoria real de tiempo, por lo que la experiencia continuó siendo introspectiva²³. Allí donde la experiencia ganó a la fabricación de un objeto fue sobre todo a través de los *happenings* y *performances*, pero no dejaba de ser un arte plenamente conceptual, donde eso sí, intervenía como factor esencial el tiempo. Sansi²⁴ señalaba como el aquí y ahora eran fundamentales, pero Crow²⁵ indica que las acciones están pensadas para ser vividas, no para ser recordadas.

Dentro de este arte conceptual desarrollado a partir de la década de los '60 encontramos un tipo de creación ligada explícitamente al sentido del oído, es decir, arte sonoro, que es el que más desarrollo ha tenido. El sentido de la vista desaparece de la experiencia estética y sólo el oído es válido para experimentar la obra. A comienzos de la década de los '70 el movimiento del *soundscape* toma fuerza a partir del trabajo realizado por Murray Schafer y continuado por Pierre Schaeffer y otros seguidores como Hausmann, Nauman, Russolo, Beuys, Bourgeois o Muntadas, entre tantos otros a nivel internacional. En este campo, Stephen Vitello y Luísa Cunha trabajan casi exclusivamente con el sonido, buscando la plasticidad a través de lo audible y evitando, en la medida de lo posible, lo visible. Estos autores crean sus obras mediante la voz, sonidos de la naturaleza o de la ciudad, creando instalaciones sonoras que penetran en el espectador.

Allí donde los sentidos adquirieron un papel absolutamente transcendental fue a través del *Land Art*, artistas como Richard Long, Walter de María, Robert Smithson, Denis Oppenheim o Christo, entre otros, trabajaron de distinta forma con el paisaje, práctica que algunos artistas han continuado hasta la actualidad. En esta línea, el situacionismo propuso como eje central la creación de situaciones²⁶ que cristalizaron en diversas propuestas artísticas como las derivas, pero la experiencia de la creación que la vive únicamente el artista. Para el espectador la experiencia queda reducida a la vista, ya que no palpa los materiales, no los respira ni los siente. Pero esto no siempre fue así, un buen ejemplo de ello es Wolfgang Laib, pues el espectador percibe la creación por más sentidos que la vista en obras como «Pollen from Hazelnut», «Milkstone» o «There is no Beginning and no end», entre otras. En ellas el olfato es uno de los sentidos que mayores estímulos recibe.

La interpretación que A. Danto hiciera sobre la obra de Warhol marca otro hito estético²⁷. Esta nueva forma de entender el arte requiere otro tipo de espectador interactivo. Así, en los años '80 el estilo y el significado se separaron. El arte conceptual había agotado la fuerza del arte para comunicar, por lo que la posmodernidad puso de nuevo el acento

22 John DEWEY, *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

23 T. CROW, *Arte*, pág. 49.

24 Roger SANSI, «Arte, don y participación», *Ankulegi*, Asociación Vasca de Antropología, 18 (2014), p.32.

25 T. CROW, *Arte*, pág. 49.

26 Guy DEBORD, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, Documento Fundacional (1957).

27 A. DANTO, «Final».

sobre la materialidad del arte que se convirtió más que nunca en un bien de consumo, invertir en arte era un signo cosmopolita o de *glamour*²⁸.

Frente a esto surge el Net.art, producciones artísticas realizadas por y para la red de carácter interactivo que generaban prácticas comunicativas. Estas producciones rompían todos los esquemas tradicionales del arte, no eran piezas comercializables, no podían exponerse en espacios museísticos, la obra no quedaba terminada hasta que el espectador-internauta interactuaba con ella y el resultado no siempre era el mismo. Cambiaba el medio, pero en cuanto a los sentidos, la vista y en todo caso el oído eran los únicos con estimulación sensorial.

En cualquier caso, cuando hablamos de arte experiencial deberíamos ser capaces de diferenciar aquellas obras en las cuales el artista vive la experiencia, pero el resultado es tradicional, es decir, visual. Isidoro Valcárcel pone la atención sobre un espectador que no necesariamente tiene que situarse enfrente de la obra, el arte es un acto comunicativo donde «los receptores no lo son forzosamente»²⁹ sino que también pueden ser comunicadores.

En la década de los '90, Bourriaud formula su estética de lo relacional, donde describe la relación entre la obra y el espectador, determinando como el significado es elaborado colectivamente, pero adscribiéndose a obras que específicamente están construidas mediante la participación del espectador, conviniendo que «el arte es un estado de encuentro»³⁰. Así, algunos artistas crean obras donde el objetivo no es la pieza en sí, sino la interrelación con el espectador. Por ejemplo, Félix González Torres³¹, en su obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, crea una montaña de caramelos con la idea de que los espectadores los tomen. Rirkrit Tiravanija, con *Cooking Up and Art Experience*³² (1992), convirtió una sala del MoMa en una cocina donde servía a los espectadores. También transformó en un banquete el *Grand Palais* de París (2012), con una obra titulada *Soup/No soup*. Lo importante no es la pieza, ni siquiera la estimulación sensorial, sino la sublimación de la experiencia compartida. Francys Allýs³³, con su obra, irrumpió en el espacio social de forma temporal y sutil, promoviendo la experiencia relacional o sensitiva.

También podríamos incluir dentro de la creación artística conceptos como el juego, y la consideración espacio-temporal, de forma que la vista como único sentido a estimular parece ser escasa. Así, Toshiko Horiuchi Mac Adam³⁴ crea con punto y ganchillo parques de juego infantil u otro tipo de piezas textiles-arquitectónicas, como *Fibre Columns/Romanesque Church*, donde a través del tejido genera un espacio arquitectónico.

El 11 de septiembre de 2001 señaló el fin de la posmodernidad y de la acomodación de los artistas. En la última década, las prácticas de participación se han convertido en algo

28 Donald KUSPIT, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, 2003.

29 AA.VV., *Cartas a Jóvenes artistas*, Madrid: Continta me tienes, 2014, págs. 16-17.

30 N. BOURRIAUD, *Estética*, pág. 17.

31 <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/07/20/felix-gonzalez-torres/>.

32 http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience.

33 <http://francisalys.com/>.

34 <http://netplayworks.com/NetPlayWorks/Home.html>.

muy frecuente en el panorama artístico internacional. Mario Perniola señala como tras cincuenta años de entronizar a Duchamp, la burbuja por fin estalló, tras la muestra «El palacio enciclopédico», comisariada por Massimiliano Gioni en la Bienal de Venecia de 2013³⁵. Laddaga³⁶ destaca la proliferación de obras de carácter participativo o relacional. Kester³⁷, resalta que los resultados no dejan de ser individuales y contemplativos y Sansi considera que la participación puede producir jerarquías entre las personas³⁸. Ante esto, en la actualidad, existen artistas y colectivos que buscan precisamente crear espacios donde las comunidades sí puedan ser igualitarias, artistas como el colectivo Basurama³⁹, TruthBehind 404⁴⁰ o Boa Mistura⁴¹, generan herramientas para que las comunidades puedan desarrollarse.

Janet Cardiff y George Bures Miller con *The Paradise Institute* (2001)⁴² lograron reconocimiento internacional al ser nombrados mejor pabellón de la Bienal de Venecia con una pieza con la que conseguían «manipular» al espectador a través del sonido. En España, artistas como Ana Laura Aláez⁴³ han optado por combinar distintos elementos, construcciones espaciales, sonido, vídeo, etc. Carles Congost⁴⁴ en una línea más crítica, creó en *The Congosound's Live Prototype* (2007), un prototipo industrial que permitía llevar a cabo conciertos simultáneos a partir de una patente y sin ningún componente del grupo. Itziar Okariz⁴⁵, en *Aplauso* (2007), recibía a los visitantes de la exposición con aplausos, buscando con ello la repetición y la réplica. El filipino KristofferArdeña⁴⁶ con *Traslating Soy Sauce: Nuevas recetas Ibéricas*, consiguió que un grupo de amas de casa cocinasen sus platos típicos integrando la soja, para demostrar como la alimentación es una forma de socializar y de importar y exportar culturas. También Miguel Ángel Moreno Carretero⁴⁷ realizó un proyecto en El Carpio, posteriormente trasladado a Jerez y a Córdoba, donde el pan era el hilo conductor de la experiencia creativa. Por su parte, Paloma Montes López⁴⁸ realizó para Otoñeces⁴⁹ (Córdoba, 2010) una intervención destinada a lo gustativo, donde ofrecía a los visitantes un trozo de pan circular con una liebre dibujada. Laurent Mignonneau

35 Mario PERNIOLA, *El arte expandido*, Madrid: Casimiro, 2016.

36 Reinaldo LADDAGA, *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2006.

37 Kester GRANT, *The one contemporary art and the many in a global context*, Durham: Duke University Press, 2011.

38 R. SANZI, «Arte», pág. 24.

39 <http://basurama.org/>.

40 <http://www.truthbehind404.com/>.

41 <http://www.boamistura.com/>.

42 <http://www.cardiffmiller.com/>.

43 <http://analauraalaez.com/wordpress/>.

44 <http://carlescongost.blogspot.com.es/>.

45 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>.

46 <http://www.espaciominimo.es/kristoffer-ardena-negros-paintings/>.

47 <http://miguelangelmorenocarretero.blogspot.com.es/>.

48 <http://palomamonteslopez.blogspot.com.es/>.

49 «'Otoñeces' une la poesía y el arte de una treintena de creadores locales», *El Diario de Córdoba*, 30 de septiembre de 2010, s.p.

y Christa Sommerer⁵⁰ han realizado varias piezas relacionadas con el arte gustativo y táctil, como por ejemplo la instalación *Mobile Feelings* que proponía una comunicación inalámbrica no-verbal y emocional mediante una instalación interactiva con calabazas y teléfonos móviles.

De alguna forma el sonido y el gusto parecen estar bastante presentes, sobre todo dentro del arte colaborativo y relacional, quedando más relegado el olfato y el tacto. El primero, sí que está presente de alguna forma en la obra más reciente de Claudia Frau⁵¹, quien emplea constantemente frutas y verduras para sus piezas. Debemos apuntar aquí además, como es frecuente encontrar este tipo de experiencias artísticas no sólo visuales, para establecer críticas a la sociedad o la política. Otro joven artista español que actualmente investiga en esta línea es Fran Pérez Rus⁵², que trabaja el concepto de lo efímero⁵³ y la volatilidad del propio sonido, enmascarando resonancias tecnológicas en un espacio natural. En esta línea, este año el Festival Contenedores (Sevilla)⁵⁴, que es el más longevo de España, ha estado dedicado al arte sonoro.

Una pieza donde sí desaparece por completo el sentido de la vista, es la que generó Isabel León⁵⁵ dentro del taller titulado *El cuerpo como territorio* (Scarpia X, 2011), donde a todos los asistentes se les vendaban los ojos y se les dejaba caminar por El Carpio obligándoles a agudizar sus otros sentidos, especialmente el oído y el tacto, que era lo único de lo que disponían para guiarse por la localidad, estableciendo además relaciones entre ellos, ya que podían apoyarse los unos a los otros.

LA DIFUSIÓN DE LA OBRA: ESPACIOS EXPOSITIVOS, EXPOSICIONES TEMPORALES, COLECCIONES PERMANENTES

La primera exposición dedicada al arte sonoro en el MOMA fue en 2013, teniendo en cuenta la línea que marca este Museo respecto al arte contemporáneo nos parece una fecha muy tardía. 'Soundings: A contemporary score' reunió, de agosto a noviembre, el trabajo de dieciséis artistas contemporáneos⁵⁶. Es habitual que estas manifestaciones se difundan en más exposiciones temporales que en la colección permanente, aunque encontramos ejemplos como el MAXXI (Museo Nazionale delle arti del XXI secolo)⁵⁷, que incluye dentro de su colección permanente obras de arte de tipo sonoro (Anish Kapoor) y relacionadas con lo natural (Iran do Espíritu Santo, Giuseppe Penone, Marjetica Potrc). La Tate

50 <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/>.

51 <http://www.claudiafrau.com/>.

52 <http://franperezrus.com/>.

53 <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artista-y-creacion-efimera/>.

54 <http://contenedoresfestival.es/>.

55 <http://www.isabelleon.com/el-cuerpo-como-territorio-scarpia%C2%B411/>.

56 <http://www.hoyesarte.com/evento/2013/08/el-moma-pone-banda-sonora-al-arte-contemporaneo/>.

57 <http://www.fondazionemaxxi.it/>.

Modern, en Londres, lo ha hecho recientemente, con una fuerte repercusión mediática⁵⁸. Su colección pivotará entorno a tres temas: el sentido de la representación escultórica, la participación del público y la ciudad, abriendo así el espacio a un número mayor de procesos y obras artísticas. No podemos negar que incluir un arte de estas características en una exposición permanente implica en algunos casos el replanteamiento de toda la colección, no sólo por sus diversas características expositivas sino porque tal vez debamos superar la división cronológica y apostar por los conceptos.

Otras experiencias europeas en relación sobre todo al arte sonoro (que ha contado con un número mayor de propuestas expositivas) son: «Sons & Lumieres - A History of Sound in the Art of the 20th Century» en el Museo Pompidou de París; «Sound Art. Sound as a Medium of Art» en el El zkm Center for Art and Media de Karlsruhe, de Alemania, entre otras, algunas ya citadas.

En nuestro país contamos con exposiciones que potencian otra percepción sensorial desde la primera década del s. XXI. Durante 2006 y 2007, el Museo de Arte Contemporánea de Vigo y el Centro José Guerrero de Granada programaron, «La exposición invisible. Obras sonoras del siglo XX»⁵⁹. En 2008, en Casa de Vacas, en Madrid, se inauguró la exposición, «Arte para masticar y oler», en la que dieciséis creadores alternativos dentro del Festival Edición Madrid de Nuevos Creadores⁶⁰, presentaban un trabajo novedoso, por ejemplo, el colectivo italiano Ciszak Dalmàs, proponía lo que llama una «experiencia gastronómica» a partir de la cocina de Mario Sandoval⁶¹. Pensando en la interacción con el público, destaca la muestra de Eulalia Valldosera, «Dependencias»⁶² (2009), en el MNCARS, una pieza monumental en la que el público interactúa con carros de supermercado que contienen proyectores de vídeo.

La Exposición «On&On», celebrada en La Casa Encendida en 2011, considerada la primera muestra de arte efímero de España, estaba dedicada a la naturaleza perecedera del arte. En ella podía encontrarse una habitación bañada en chocolate, fresas descomponiéndose, o un bloque de hielo derritiéndose, entre otras cosas, que buscaban esa experiencia artística de la que participan más de un sentido⁶³. Entre 2011 y 2012 la Fundación la Caixa y el MACBA de Barcelona «dieron unidad a algunas obras sonoras de su colección a través de la exposición temporal «¡Volumen!». En 2014, el MNCARS participaba en el Festival IN-SONORA, formando parte de la VIII Muestra Internacional de Arte Sonoro e Interactivo que se celebra de modo simultáneo en diferentes espacios de la ciudad de Madrid. Entre 2014 y 2015, en la Fundación Tàpies, programaron la exposición, «Intervalo. Acciones sonoras». En 2015, en el espacio Tabacalera Promoción del Arte (Madrid), se programó una de las pocas experiencias que proponen la interacción de los sentidos, la muestra se llamó, «Sinestesia. Colección olor VISUAL». La más reciente es la exposición organizada

58 http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465914830_630927.html.

59 http://www.marcovigo.com/sites/default/files/nota%20prensa%20INVISIBLE_CAST.pdf.
<http://www.centroguerrero.es/expos/la-exposicion-invisible-obras-sonoras-del-siglo-xx/>.

60 http://elpais.com/diario/2008/10/25/madrid/1224933867_850215.html.

61 <http://www.ciszakdalmas.com/#!video/czif>.

62 <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eulalia-valldosera-dependencias>.

63 <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/onon-arte-efimero-en-la-casa-encendida/>.

por la Fundación Juan March, «Arte sonoro en España (1961-2016)» que itinerará por sus diferentes sedes de Palma de Mallorca y Madrid.

Vemos como el interés creciente hacia otros modelos de creación y recepción de arte hace que en una misma ciudad coincidan distintas propuestas con este hilo conductor. En Sevilla, en la primavera de 2016, además del festival Contenedores ya mencionado, se programaron dos exposiciones ligadas a lo sonoro, en combinación con otros sentidos, son las de Christian Lagata⁶⁴, en el espacio Iniciar y la de Manué Reyes, en la Galería Weber-Lutgen⁶⁵. El arte sensorial cuenta cada vez con más aceptación en otros marcos expositivos como pueden ser las Ferias de arte o Festivales, como es el caso de la última edición de JUST MAD, o Sonambiente, de Berlín o Sonar en Barcelona.

CONCLUSIONES

Las exposiciones de arte no-visual o no sólo visual son escasas y extrañas, los montajes no son los habituales y requieren de otro tipo de tecnologías, e incluso, en ocasiones encontramos muestras que de alguna forma resultan ambiguas en su título. Por ejemplo, el caso de «Los cinco sentidos y el arte»⁶⁶, celebrada en el Museo del Prado en 1997, hacía pensar en algo mucho más ambicioso de lo que fue, pues la muestra se limitó a mostrar obras de arte de la Edad Moderna donde se representaba pictóricamente alguno de los sentidos. Lo cierto es que en nuestros museos este tipo de prácticas suelen quedar relegadas a talleres educativos o exposiciones pensadas para un público infantil o incluso con algún tipo de déficit sobre todo visual. Así, encontramos publicaciones como «Los cinco sentidos en el arte» (Caroline Desnoettes, 2007), exposiciones comisariadas por Jordi Guerrero y Víctor Ramírez para el MACBA⁶⁷ o la exposición de Torafu para el Tokyo Museum of Contemporary Art⁶⁸, dedicadas a estos colectivos.

Por otra parte, cuando se trata de arte experiencial, la inauguración se convierte a menudo en el único momento donde el espectador realmente interactúa⁶⁹. Es habitual además que el arte relacional y sensorial se vincule con lo urbano, pero no encuentra suficiente eco entre la población, salvo en algunas excepciones.

Por otro lado, hay que señalar, que el desarrollo artístico de cada sentido ha sido desigual, con especial atención al sonoro, pues aún parece que perdura la calificación clásica de los sentidos. Además la vista casi siempre participa, aunque sea de modo residual, en muy pocas ocasiones se prescinde de ella.

64 <http://www.christianlagata.com/>.

65 <http://www.galeria-wl.eu/>.

66 <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cinco-sentidos-y-el-arte-los/c323da44-bde3-463e-911c-34259f3e0ee5>.

67 <http://www.macba.cat/es/lluvia-confetti/1/actividades/activ>.

68 <http://www.thisiscolossal.com/2013/08/torafu-haunted-house/>.

69 N. BOURRIAUD, *Estética*, pág. 43.

Este texto pone de manifiesto que el arte de los siglos XX y XXI es un arte plural que explora nuevas posibilidades y mantiene las ya consolidadas. No podemos por tanto seguir pensando en la recepción de la obra de arte sólo como un acto contemplativo, como un proceso de comunicación visual. La educación del público será esencial en la consolidación de este modelo.

BIBLIOGRAFÍA

- Juan Sebastián BALLÉN RODRÍGUEZ, «Sobre la muerte del Arte en las Lecciones de Estética de Hegel», *Universitas Philosophica*, 59 (2012).
- María Celeste BELENGUER y María José MELENDO, «El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica», *Calle 14, Revista de investigación en el campo del arte*, 8 (2012), págs. 91-100.
- Claire BISHOP, «Antagonism and relational aesthetics», *October magazine*, 110 (2004), págs. 51-80.
- Valeriano BOZAL, coord. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996.
- José Luis BREA, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, 2002.
- Marta G. CANO, «Arte contemporáneo y participación: la reflexión y el diálogo como generadores de distracción positiva», *Arte, Individuo y sociedad*, 23 (2011), págs. 109-122.
- Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Flavia COSTA, «De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’: de la forma rebelde de las ecologías relacionales», *Ramona*, revista de artes visuales, 88 (2009), págs. 9-17.
- Estrella DE DIEGO, *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2015.
- Rafael DOCTOR RONCERO, coord., *Arte español contemporáneo, 1992-2013*, Madrid: La Fábrica, 2013.
- Umberto ECO, *Historia de la Belleza*, Barcelona: Lumen, 2004.
- Gérard GENETTE, *La obra del Arte. II La relación estética*, Barcelona: Lumen, 2000.
- Miguel Ángel HERNÁNDEZ-NAVARRO, «Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial», *Creatividad y sociedad*, 19 (2012), págs. 1-31.
- Antonio ONTAÑÓN, «‘La vanguardia no se rinde’: Guy Debord y el Situacionismo», *Situaciones*, 1 (2012).
- Lara F. PORTOLÉS ARGÜELLES, «Reflexiones sobre el espacio relacional y su aplicación al estudio de exposiciones de Arte Contemporáneo», *Semiosfera*, 3 (2015), págs. 38-49.
- Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005.
- Toni SIMÓ MULET, «Narración y hibridación audiovisual en el contexto del arte diaspórico y relacional», *Revista Comunicación*, 10:1 (2012), págs. 606-618.

DE LA GASTRONOMÍA AL *COOKING ART*: NUEVOS RETOS PARA LA MUSEOGRAFÍA DEL SIGLO XXI

MATTEO MANCINI

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La museología actual se encuentra ante retos que vienen de espacios novedosos del conocimiento. Por esto proponemos un recorrido vinculado a la imagen y a la representación social y museográfica de la cocina de diseño o *cooking art*, entendida como parte de los procesos de innovación artística que está viviendo nuestra época.

PALABRAS CLAVE

Historia del Arte, Teoría del Arte, *Cooking Art*, Ferran Adriá, Steve Jobs, Museología.

ABSTRACT

The current museology is facing challenges that come from innovative spaces of knowledge. For this we propose a route linked to the image and social representation and museum designer kitchen or *cooking art*, understood as part of the processes of artistic innovation that is living our time.

KEYWORDS

Art History, Art Theory, Art Cooking, Ferran Adriá, Steve Jobs, Museology.

Desde que Plinio vinculó el concepto de la representación naturalista de las artes figurativas con la capacidad de engañar los sentidos de los seres humanos y de los animales¹, el largo recorrido de la Historia del Arte se ido entrecruzando con todos aquellos elementos que estructuran el mundo de la cocina desde los alimentos en su estado más natural hasta la representación de todo tipo de platos y comidas². Dicho de otra manera, la relación entre las disciplinas vinculadas a la Historia del Arte y la Gastronomía entendida como la disciplina que estudia las implicaciones culturales, sociales, y hasta políticas de la lo que se mueve alrededor del comer³, ofrecen un amplísimo recorrido que, sin embargo, no va a ser el objeto de nuestro estudio. No nos planteamos hacer una historia paralela del arte y de la gastronomía⁴, sino intentar comprender lo que está aconteciendo en el mundo de los Museos donde los *cocineros* están logrando tener un inesperado protagonismo en aspectos que hasta la fecha habían sido reservados a los artistas y a sus obras⁵. Hablamos, esto es, de un proceso que tiene por lo menos tres variantes diferentes vinculadas cada una de ellas con la teoría y la historia del arte, sin olvidar finalmente la museología. Tres cuestiones que, aunque tendremos que desarrollar por separado, resultarán estar muy íntimamente vinculadas las unas a las otras, prefigurando la necesidad para el mundo de la Academia de reservar un espacio ideológico y semántico para la nueva gastronomía, encarnada por *artistas* de la talla de Ferran Adriá, Quique Dacosta, o David Muñoz, entre muchos otros. Un proceso que necesitará capacidad de análisis, renuncia a prejuicios y cierto grado de visión de futuro en relación al impacto socio-cultural que sus *performances*⁶ son en grado de encarnar a nivel global en la sociedad actual. Para que nos demos cuenta de que estamos participando todos, incluidos los más reacios, de un proceso histórico cuya real dimensión no tenemos todavía calibrada correctamente, queremos señalar los resultados de una encuesta empírica que llevamos al

-
- 1 G. PLINIO SECUNDO, *Storia Naturale*, trad. y ed. A. Corso, R. Mugellesi y G. Rosati, Turín, 1988, lib. XXXVI, págs. 64-65.
 - 2 J. P. POUILLAIN y E. NEIRINCK, *Historia de la cocina y de los cocineros: técnicas culinarias y prácticas de mesa en Francia de la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, 2007.
 - 3 J. L. FLANDRIN y M. MONTANARI, *Storia dell'alimentazione*, Bari, 1997; C. I. GUTIÉRREZ DE ALVA, *Historia de la gastronomía*, Red Tercer Milenio, México, 2012.
 - 4 Sobre estos temas hay ya una interesante, aunque todavía no exhaustiva, producción bibliográfica a la que nos remitimos, en este sentido se pueden consultar J. BENTINI, *A tavola con il Principe. materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, catálogo de la exposición, Ferrara, Castello Estense, Ferrara, 1989; en el marco español podría ser interesante consultar I. MOYANO ANDRÉS, «La cocina escrita», en F. Adriá, I. Moyano Andrés y C. Simón, *La cocina en su tinta*, catálogo exposición, Madrid, Biblioteca Nacional de España 2010-2011, Madrid, 2012, págs. 17-59; la versión virtual de la exposición puede consultarse en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Cocina/>.
 - 5 Señalamos en este sentido la exposición Fernan Adriá, *Auditando el proceso creativo*, Madrid, Argentina y Perú, 2015-2016, cuya estructura de contenidos se puede consultar de forma exhaustiva en <https://ferranadria.fundaciontelefonica.com/>; o la exposición Quique Dacosta. *Paisajes Transformados/Piasatges Transformats*, B. G. Morales, com., Museu València de la Il·lustració i la Modernitat, 2015; B. G. MORALES, *Cuaderno de la Exposición*, Valencia, 2015; aparte de la ya citada *La cocina en su tinta* (I. MOYANO ANDRÉS, «Cocina»).
 - 6 Término que se ajusta perfectamente a los procesos creativos de los cocineros en relación a su elaboración histórica tal y como lo vemos desarrollarse en el recorrido propio de las *Vanguardias* y su recepción historiográfica; cfr. A. DEMPSEY, *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona: Blume, 2008.



Fig. 1. Retrato de Ferran Adrià de negro.

cabo durante el pasado curso académico entre los alumnos del Máster de Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio de la Universidad Complutense de Madrid. Hablamos de casi 30 alumnos en su mayoría con estudios previos de Historia del Arte, Bellas Artes o disciplinas humanísticas. Se trataba, evidentemente, de un conjunto muy homogéneo y –por esto mismo– muy lejano de poder ser considerado representativo de la sociedad en términos generales. Sin embargo, los resultados de nuestra encuesta adquieren todavía mayor trascendencia por esta razón. De hecho, estamos hablando de un conjunto que no dudamos en definir como *híper motivado* y que frente a la doble pregunta de cuantos entre ellos había en algún momento comprado una obra de arte cuyo valor económico nos superara el precio de un menú degustación en un restaurante

de diseño, las respuestas fueron ciertamente llamativas: por lo menos cinco habían disfrutado de una comida de *diseño*, y solo uno había tenido la inquietud de adquirir una obra de arte. Si lo pensamos, el aspecto más sugerente reside, como decíamos, en el hecho que estamos ante un entorno del que hubiera sido lógico esperar que los resultados correspondientes a las contestaciones hubieran producidos unos datos finales cuyos valores fueran por los menos inversos a los que efectivamente pudimos computar.

Una situación que nos devuelve a la necesidad de retomar los tres aspectos que señalamos anteriormente para intentar empezar a desarrollar una línea de investigación dentro de la Historia del Arte que, lejos de dar respuestas definitivas, sea por lo menos en grado de enfocar las características esenciales de lo que podría ser uno de los recorridos de mayor trascendencia de la creación y de la recepción de obras de arte que se vaya a vivir en el siglo XXI.

En relación con la teoría del arte nos planteamos dos cuestiones de enorme envergadura, la primera vinculada con el análisis de los conceptos de *creación* y de *creatividad*⁷, la segunda más directamente propia de los procesos de recepción individual y colectiva de la obra de arte, en este caso culinaria, para cuyo entendimiento tendremos que acudir a los registros propios de la semiótica pese a que este proceso pueda parecer en primer momento muy atrevido para lo que es la *obra gastronómica* en cuanto se ha desvirtuado su naturaleza a favor de su condición de manufactura conceptual.

Así que, el primer paso en nuestro camino es acudir a los objetivos planteados por la reciente exposición *Auditando el proceso creativo* de Ferran Adrià⁸ y no nos referimos al asistir en términos presenciales, sino de recoger el desafío teórico de aquella muestra, si

7 No podemos considerar como las referencias a la actividad de Ferran Adrià en el volumen de F. PONTI y X. FERRÀS, *Pasión por innovar. Un modelo novedoso que incentiva la creatividad empresarial*, Bogotá, 2008, en particular págs. 41-48.

8 Para una historia de *El Bulli* y una biografía de Ferran Adrià véase el catálogo de la exposición *Ferran Adrià y el Bulli, 1961-2011: riesgo, libertad y creatividad*, com. S. Serrano, Palau Robert, Barcelona, 2012-2013; S. SERRANO y J. M. PINTO, *Opuscolo Ferran Adrià y el Bulli, 1961-2011: riesgo, libertad y creatividad*, Generalidad de Cataluña, 2011; en la actualidad muchos de los contenidos se pueden consultar en http://palaurobert.gencat.cat/es/exposicions/historic/historicSala3/2012_ferran_adria/.

podemos intentar definirlo en estos términos. un desafío, claro está, dirigido no tanto al visitante entusiasta, sino al teórico y al historiador de las artes y de la creación estética. En realidad, una vez superado el cascarón inicial (nunca mejor dicho) de lo gastronómico, y que no dudamos en definir poco más que un pretexto, nos encontramos ante una reflexión profunda sobre los procesos individuales y colectivos que producen la creación artística y dentro de esa los que podemos considerar lo mecanismos propios de la innovación. Estos resultan ser activos y funcionales de forma absolutamente independientemente

de las disciplinas a las que nos proponemos aplicarlos. De hecho, allí están representadas las dinámicas del taller⁹, de la relación con el público y de los comitentes, para abarcar con la definición del papel desarrollado por el *Genio*, el jefe de taller, aquel que *firma* la autoría de la obra¹⁰. En nuestro caso Ferran Adriá, cuya imagen pública, también, tenemos que someter a análisis para intentar comprender la complejidad del problema que tenemos que abarcar. Es evidente que aun no pudiendo calibrar su intencionalidad, lo que podemos dar por cierto es que la imagen pública del cocinero catalán ha subido una evolución hacia un modelo muy determinado. En concreto nos referimos a la tipología retórica que define la imagen del genio creador e innovador de entre el siglo XX y el XXI. Adriá ha dejado progresivamente a lado la uniformidad propia de los fogones, con sus delantales y sus *Toque Blanche*, para proyectarse hacia los jerseys negros de cuello alto¹¹ [Fig. 1], es decir hacia lo que podemos definir *el modelo* Steve Jobs [Fig. 2]. No es difícil hacer una sencilla búsqueda en la Red para darse cuenta de lo absolutamente estudiada que es aquella la estrategia de ambas imágenes. Jobs es reconocido como genio, creador, innovador una novedosa figura de intelectual en grado de cambiar, como y quizás más que Leonardo da Vinci, el desarrollo tecnológico y artístico de nuestra sociedad. El aspecto público del *genio* de Cupertino¹² sufrió un cambio cuando él mismo asumió aquel papel de predestinado a hacerse cargo de los destinos tecnológicos de la humanidad, dejando a un lado corbatas, camisas y americanas, es decir el uniforme del manager de empresa (CEO) o la vestimenta propia del *freak* trasnochado de comienzos de los años ochenta, a favor de una novedosa imagen fundada en la indumentaria negra que acabamos de describir para Adriá y cuya



Fig. 2. Retrato de Steve Jobs de negro.

9 Sobre el funcionamiento de un taller renacentista véase G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI y A. J. MARTIN, *Le Botteghe di Tiziano*, Florencia, 2009.

10 Estos aspectos están perfectamente recogidos en los textos que se encuentran y soportan la exposición en la Red en particular nos referimos a lo desarrollado en el apartado *The Table* <https://ferranadria.fundaciontelefonica.com/category/the-table/>, donde no hay dificultad en instaurar procesos de comparación con los mecanismos recogidos en los estudios sobre los talleres de los grandes maestros renacentistas o de las academias ya entrado el siglo XVII;

11 Ejemplar en tal sentido la foto de la cuenta oficial de twitter de Adriá <https://twitter.com/ferranadria>.

12 W. ISAACSON, *Steve Jobs: la biografía*, Madrid, 2011, en particular nos referimos al cap. 25, págs. 173-178.

función era claramente la de atribuir a sus persona y a sus productos la distinción propia de una dimensión trascendente y sobre estructural, algo a lo que claramente aspira de forma más que legítima también Adriá. De hecho, se trata de un proceso muy conocido por todo historiador del arte y que podemos ejemplificar en los retratos cortesanos de Dure-ro¹³ que hacia finales del siglo xv empezó a dejar a un lado los pinceles para reivindicar su condición de intelectual integrado dentro de un sistema complejo y articulado como era la Corte¹⁴ en las sociedades de Antiguo Régimen, un proceso de tanta envergadura que transformó definitivamente la representación y la construcción figurativa de los artistas hasta por lo menos la reelaboración social de la figura del artista *genial* llevada al cabo entre el siglo xix y el xx. De la misma forma no podemos no reconocer en las motivaciones de la elección del color negro una proyección muy parecida a la que se ha ido reconstruyendo para los cortesanos vinculados a la figura de Carlos V¹⁵.

Así que, si Adriá quiere acreditar su dimensión de intelectual y de genio, resulta más que evidente la necesidad improrrogable de limitar su imagen como cocinero a aquellos momentos en los que sea imprescindible, es decir cuando ejerce su profesión. Sin embargo, para todo el resto de ocasiones hay que acudir a una escenificación retórica, similar a la que hemos identificado en Jobs, y cuyo efecto es el de alejar los aspectos más mecánicos de su oficio a favor de una dimensión más intelectual y trascendente. No obstante, el cocinero catalán con la promoción de su exposición asume un reto que rompe de forma contundente con la parte más relevante de uno de los aspectos de mayor sedimentación en la tradición histórico-artística y que deriva directamente de los modelos cortesanos pregonados por Baldassar Castiglione en su *Libro del Cortesano*, y que, una vez ajustado y adecuado a los contextos artísticos¹⁶ entre otros por Giorgio Vasari se inculcó en la naturaleza profunda de la teoría del arte llegando prácticamente inalterado, y sobre todo, sin ser puesta ni siquiera en discusión, hasta nuestros días. Hablamos, evidentemente del principio de la *sprezzaura*, entendida como la experiencia de la disimulación, aquello que Michelangelo Buonarroti no dudó en considerar como la necesidad improrrogable de esconder el proceso de elaboración y realización de una obra de arte hasta que estuviera completada y lista para su presentación pública, llegando al punto de enfrentarse con el deseo del Papa de ver sus obras, aunque estuvieran a medio hacer¹⁷. Pues, bien Adriá, nos está planteando de una forma muy clara el reto de ir a comprobar aquello, de ir a ver, analizar, estudiar y comprender, no solo la parte teórica del proceso creador, sino, y sobre todo, la parte material, con la constatación directa de sus éxitos y de sus fracasos, que no se demonizan, por lo contrario, se convierten en el *feedback* imprescindible para lograr un nuevo crecimiento y

13 F. CHECA, «Lo que no se puede pintar: ideas modos y temas en la pintura alemana de la época de Dure-ro», en *Dure-ro y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, com. F. Checa, catálogo exposición, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, págs. 17-52.

14 B. CASTIGLIONE, *Il cortegiano*, Venecia y Florencia, 1528 (1981 ed. A. Quondam), págs. xi-xiii y 15-114.

15 Sobre los mecanismos del *vestir de negro* cfr. A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, 2007.

16 H. W. JANSON, «The Birth of the Artistic License. The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance», en G. Ficht Lytle y S. Orgel, eds., *Patronage in the Renaissance*, Princeton, 1991, págs. 344-353.

17 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568, pág. 731.

el éxito en la innovación¹⁸, tal y como se desarrolla la transmisión del conocimiento en las disciplinas científicas. Dicho de otra manera, estamos ante una revisión estructural hasta de la visión del *Genio* tal y como se ha ido fraguando en el mismo siglo XX¹⁹: lo que cuenta, lo importante, no es la obra en sí misma, sino el recorrido, su proceso de gestación, para luego –en un momento dado– poder alcanzarlo y volver a superarlo. En este sentido Adriá recupera la idea, muy vinculada a la elaboración de las *Vanguardias artísticas* de comienzos del siglo XX, relativa a la distinción entre lo natural²⁰ y lo conceptual²¹, planteando que lo fundamental no es llegar los primeros, sino ser los primeros en convertir algo tan natural como comer en una experiencia subjetiva y conceptual. Es en este pasaje, cuando la cocina deja de ser un instrumento al servicio de la nutrición, cuando pasamos de lo natural, comer, a lo conceptual, vivir una experiencia estética a través de los sentidos, que surge el problema museográfico con el que tenemos que enfrentarnos los Historiadores del Arte y que se inscribe de cierta forma en lo que Simón Marchán planteó como el epílogo de la sensibilidad posmoderna²². Una situación que se genera, a su vez, por la tensión dialéctica entre las artes y las ciencias tal y como las había planteado Immanuel Kant en relación a la exclusividad del conocimiento artístico y la reproducibilidad del saber científico²³. Una tensión que encontramos perfectamente refrendada en el recorrido de la exposición de Adriá, donde se bascula de forma continua entre lo artístico y lo científico para justificar los procesos de transformación de la esencia de lo natural en conceptual por medio de la investigación científica y tecnológica aplicada a la gastronomía. Es aquí en este pasaje donde podemos, como decíamos, identificar nuestro problema. Hasta este momento la musealización de los actos vinculados a la comida y a la nutrición seguían esquemas para así decir, clásicos. Se musealizaban, documentos, objetos de cocina o instrumentos para comer, se evocaban las comidas y fiestas a ellas vinculadas por medio de soportes iconográficos de mayor o menor calidad, hasta se podía plantear estudiar los procesos de musealización de los efectos sociales de la comida. No obstante, cuando el producto de la *nueva cocina* pierde los dispositivos que lo hacen identificable de modo natural y directo para convertirse en otra cosa completamente diferente, en algo que aun manteniendo el semblante de su originaria condición natural se metamorfosea ni siquiera en su sublimación, sino en un objeto comestible, cuya nueva naturaleza conceptual alcanza la categoría semántica de la alegoría, es en este momento cuando necesitamos acudir a los registros de la decodificación de aquellos contenidos ya que, como en la alegoría, no estamos ante la

18 Esencial es comprender los mecanismos simbióticos que se plantean en la exposición hacia otros campos del conocimiento; *cfr.* <https://ferranadria.fundaciontelefonica.com/jorge-martinez-lo-importante-es-conseguir-que-las-cosas-ocurran/>.

19 Interesante sería desarrollar lo planteado por A. ESCUDERO, «Genio y gusto en la estética kantiana», *Anales del Seminario de Metafísica*, 29 (1995), págs. 223-233.

20 En este sentido no podemos olvidar la tensión dialéctica entre los clásicos y los modernos en relación a la imitación de la naturaleza frente al primado de la invención, conceptos que resultan en absoluto ajenos a lo que plantea Adriá; *cfr.* S. MARCHÁN FIZ, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona, 1982, en part. págs. 21-28.

21 <https://ferranadria.fundaciontelefonica.com/es-elbulli-una-obra-de-arte/>.

22 S. MARCHÁN FIZ, *Del arte objetivo al arte del concepto (1960-1974)*, Madrid, 2001, pág. 294.

23 I. KANT, *Crítica del Juicio*, México, 1999, págs. 279-281.



Fig. 3. Ilustración de platos de la exposición *Paisajes Transformados* de Quique Dacosta.

representación del objeto sino ante la expresión conceptual de una idea que por asociación se ajusta a semblante material determinado que a partir de ese momento puede tener un múltiple proceso de recepción, según el nivel de comprensión de su destinatario.

Lo que estamos planteando se encuentra perfectamente expresado en el pequeño *Cuaderno* realizado en Valencia con motivo de la exposición dedicada a Quique Dacosta. Allí nos encontramos, como si se tratara de un catálogo de exposición de obras de arte [Fig. 3], con unas breves fichas que nos brindan los datos técnicos

de las obras, por ejemplo, la temperatura de su degustación, acompañados por las fotos de los platos²⁴ y su título, que, en ocasiones, genera un contraste entre lo que vemos y lo que leemos, como en toda alegoría.

La constatación definitiva de que estamos ante un proceso complejo y no de un fenómeno aislado viene refrendada por la comparación llevada al cabo en ese mismo *Cuaderno* cuando se interpreta la experiencia del conocimiento gastro-culinario del cocinero valenciano con el viaje de los Argonautas²⁵ entendido como síntesis conceptual de sus propios conocimientos de lo natural²⁶.

Es evidente que no puede haber conclusión a nuestro recorrido en este momento, sino la toma de conciencia de que el Historiador del Arte tiene, ante los nuevos retos del siglo XXI, dotarse de los instrumentos necesarios e imprescindibles para poder elaborar novedosos mecanismos de musealización de un patrimonio conceptual e inmaterial que, aun teniendo su origen en lo más natural que conocemos, se ha convertido en algo que plantea una nueva dimensión de la experiencia del museo y de las exposiciones.

24 B. G. Morales, *Cuaderno*, págs. 22-25.

25 *Ibidem*, págs. 15-20.

26 *Ibidem*, págs. 11-14.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LAS RELACIONES ESCUELA-MUSEO

MARÍA ENFEDAQUE SANCHO
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En la actualidad se tiene que realizar una revisión de la relación museo-escuela, partiendo de que la educación se plantea como un proceso de aprendizaje desde una visión constructivista, en la cual el propio alumno/a construye significados a partir de sus propias experiencias. El proceso artístico, nos ofrecerá un mecanismo para desarrollar hábitos de planificación en diferentes ámbitos educativos, actividades y fomentar el pensamiento divergente. Es el trabajo del educador de museos el que tiene que tomar parte en el problema y convertirse en creador de sensaciones y preguntas, es decir de la indagación.

PALABRAS CLAVE

Experiencia estética, educativo, museo, práctica reflexiva, pensamiento creativo.

ABSTRACT

Nowadays should be a review of the museum-school relationship, assuming that education is being considered as a process of learning from a constructivist view, where students construct meaning from their own experiences. The artistic process provides a mechanism to develop habits in different educational planning, activities and improve our divergent thinking. This is the work of museum educator who has to take part in the problem and become creator of feelings and questions, so research.

KEYWORDS

Aesthetic experience, educational, museum, reflexive practice, creative thinking.

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que la mayoría de la sociedad observa como muy poca atractiva la visita al museo, hay que replantearse cuál es el lugar que ocupa el museo dentro de la misma. Comenzar por abajo es lo ideal. Lo adecuado será pues, trabajar desde el espacio escuela, conectar de una manera real el arte con la sociedad, creando lazos y puentes entre lo que se ha denominado como artes aristocráticas y las clases populares [Shusterman 2000]. Ese acercamiento todavía está lejos de suceder. Desde finales del siglo XVIII la educación se hace presente como respuesta a la necesidad del público por entender las obras expuestas en los museos; en un principio, simplemente se colocaban cartelas junto a las obras, se hacían visitas guiadas y se organizaban conferencias. Sin embargo, aunque la función educativa de los museos surgió de este interés por hacer accesible el arte al gran público, con el paso del tiempo, la acción pedagógica fue dejando de tener un componente secundario para ir asumiendo un papel determinante en la propia construcción del espacio museo.

INICIOS DEL ESPACIO MUSEO. GABINETES DE CURIOSIDADES. DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO

El inicio de las colecciones de arte comienza a ser un fenómeno nuevo a consecuencia del Renacimiento, el aumento de la cultura de tipo universal humanística y científica y de la curiosidad por el descubrimiento de países nuevos. Durante los siglos XVI y XVII los nobles atesoraban objetos relacionados con la historia natural, se conformaron así los primeros *wunderkammer* o cámaras de las maravillas. El afán coleccionista va desde la Italia renacentista hasta los países nórdicos, pero sobre todo en centroeuropa donde aparecen las *kunstkammer*.

Hasta el siglo XIX no se conocen lo que hoy entendemos por museo público, instituciones públicas que se dedican a la exhibición de las colecciones estatales [Bolaños 1997].

Estas colecciones surgen como consecuencia de esa nueva curiosidad e interés que provoca el fenómeno renacentista y al principio se produce de manera espontáneamente acumulando objetos curiosos, bellos o raros de diversos orígenes, pero muy pronto se empiezan a intentar racionalizar y sistematizar esos conjuntos. En Flandes y concretamente en Amberes surge a principios de este siglo la llamada «pintura de gabinetes», los pintores flamencos crearon este tipo de pinturas que representan salas decoradas con cuadros, estatuas y curiosidades. Estos gabinetes, no son solamente espacios para albergar la obra sino que son espacios de conocimiento, de reunión de eruditos de la época, donde no sólo se discutía sobre distintas temáticas sino que se intercambiaban experiencias.

Sería mucho más tarde cuando los responsables de los museos se plantearan la educación como un elemento configurador en el eje museo-comunicación-ciudadano.

EL ESPACIO-MUSEO COMO ESPACIO DE CREADOR DE APRENDIZAJE

Ya se ha comentado que hasta finales del XVIII, principios del XIX la educación no entró a formar parte de las agendas de los museos públicos. Para centrar más el tema, nos centra-

remos en lo sucedido en nuestro país y en sus espacios museísticos. Desde comienzos de los años 90 los museos españoles han incrementado las relaciones con la sociedad. Al compás de estos cambios, la educación en los museos españoles está siendo replanteada desde distintos ámbitos y, de una manera muy lenta, se van localizando otros enfoques en el hacer de la pedagogía museística. Esta introducción está basada principalmente en la búsqueda de nuevos planteamientos para la educación artística y por el creciente interés por encontrar alternativas a la educación tradicional [Aguirre 2000].

Los docentes son el segmento más importante y el más interesado en crear y fomentar unas relaciones proactivas entre la escuela y el museo. Se trata de un colectivo con entidad propia y que tiene la función principal de servir de mediador entre el museo y el público escolar. En general, los profesores atienden a grupos de características distintas según pertenezcan a la educación primaria, la secundaria o el bachillerato. Asimismo, en función de la etapa educativa en la que el alumno se encuentre, los docentes deberán cubrir unos objetivos u otros. Por otro lado, cada profesor se implica de manera distinta con las actividades que el museo le puede ofrecer, hasta el punto de que algunos consideran muy interesante y formativo acudir a los museos con los alumnos y otros, en cambio, opinan que las visitas no son suficientemente significativas en su proceso de aprendizaje.

Durante esta relación, la del docente con el espacio museo, éste primero tiene que sentir que el lugar que ocupa no es de mero espectador al que se le vomita unos conocimientos para que luego le resulte más cómodo solucionar las dudas de sus educandos, sino que tendrá que involucrarse en el proceso por y para el educando. Desarrollando estrategias de conexiones entre saberes, preguntándose ¿qué saben mis alumnos? ¿qué relación tiene con lo que se ha trabajado en clase? y si la respuesta es ninguna, quizá se tenga que preguntar el porqué.

Y la última pregunta, pero no menos importante, ¿qué quieren saber mis alumnos?, ¿qué esperan encontrar en el museo? [Fig. 1].

En la mayoría de los casos, los modelos lineales en las visitas a los museos son los que habitualmente siguen los docentes, si bien es cierto que es lo que el museo les plantea. El proceso es unidireccional y desde un solo punto de vista, una práctica que solo adquiere valor cuando tiene como misión ilustrar una teoría o un conocimiento teórico previamente adquirido.

El esquema se resumiría en dos fases: Preparación de los niños, normalmente en la escuela, la realización de la visita propiamente dicha que se realiza en el museo a cargo del educador/a de la institución y, en el mejor de los casos, una reflexión posterior en el aula, aunque siempre está sujeta al tiempo que se le pueda dedicar por parte del equipo docente [Fig. 2].

Este esquema, mecánico y lineal de interacción, está basado en el principio de que la experiencia directa, dando por hecho que el sólo contacto con el espacio museo ya es transmisor de conocimiento. Un esquema que está sólidamente instalado, no solo en



Fig. 1. Alumnos creando espacio de reflexión en el museo. Archivo de la autora.



Fig. 2. Alumnos interactuando en la exposición. Archivo de la autora.

el entorno escolar, sino en los propios departamentos pedagógicos de los museos. En muchos casos, incluso, se plantea como un esquema deseable de colaboración e interacción entre la escuela y el museo. Entre otras cosas, porque supone concebir las salas de los museos como prolongación de las aulas escolares, y sería lo deseable, también que el parque lo fuera, la calle, la ciudad, que el mundo entero fuera una prolongación de la escuela. Pero ¿por qué no la escuela como prolongación del museo? Que se conviertan en espacios luminosos, con objetos hermosos, sin necesidad de que sean valiosos, con rincones en los que crear, espacios que fomenten el pensamiento divergente, que haga de la pregunta y de la indagación su base. Indagación des-

de los objetos, una metodología que contempla tanto las peculiaridades del objeto como las experiencias, los sentimientos del que contempla [Kivatinetz y López 2005].

Un método que se considera actualmente innovador en nuestro país, aunque tiene larga tradición de implementación y evaluación en Estados Unidos y otros países, es la fórmula Visual Thinking Strategies, propuesta basada en el diálogo, se presenta para nuestros museos como una buena alternativa a los programas educativos tradicionales. El Currículo Pensamiento Visual es un programa basado en la escuela desarrollado por el Museo de Arte Moderno (MOMA), que tiene como objetivo ayudar a los estudiantes a aprender cómo pensar al hablar de arte. El programa ha sido desarrollado y perfeccionado a lo largo de la última década, y se utiliza actualmente en muchas escuelas de Nueva York.

En un principio, este método fue propuesto por el MOMA de Nueva York, gracias a las ideas de la psicóloga cognitiva Abigail Housen y al entonces responsable de educación de este museo, Philip Yenawine. Fue en 1983 cuando Yenawine, siendo director de educación del MOMA, empezó a realizar un estudio –dentro del propio museo– para informarse sobre los tipos de audiencias que acudían al centro. En 1988 conoció a Housen, que venía estudiando el desarrollo del pensamiento estético desde los años 70 desde posiciones piagetianas, en la línea del grupo Zero de Harvard¹. Desde ese año ambos empezaron a trabajar juntos las propuestas de Housen, firmando un contrato de tres años focalizado en la creación de programas para estudiantes y profesores visitantes del MOMA². El espíritu encaja muy bien con las expectativas del museo, pero hay que tener en cuenta que se trata del empaquetamiento de unas ideas teóricas que hoy se encuentran en revisión, junto con las indicaciones pertinentes para llevarlo a la práctica en las salas del museo. Nos ayuda, pues a situarnos en una narrativa múltiple del mismo, concibiendo una educación museística basada en la pregunta, la indagación y preocupada por difundir una nueva noción de museo como zona de controversia y contestación [Arriaga 2009].

1 El proyecto Zero de la Universidad de Harvard, liderado por Nelson Goodman, proponía un aprendizaje desde los 3 y 4 años basado en el arte.

2 Información obtenida de la página <http://www.pz.harvard.edu/projects/momas-visual-thinking-curriculum-project>.

EL EDUCADOR DE MUSEOS COMO ELEMENTO DE REFLEXIÓN

Desde hace tiempo existe una mayor preocupación por los procesos de enseñanza-aprendizaje³ en el alumnado, entendiendo que el proceso ha de remarcar, afianzarse y centrarse en el sujeto que aprende. En el espacio museo ese proceso surge como detonante del conocimiento, en tanto en cuanto ese conocimiento proviene del patrimonio. Lo ideal sería que el trabajo del educador no se limitara a rellenar el espacio educativo del museo sino que también estimulara el diálogo para generar una interpretación personal por parte del educando, trabajando desde una perspectiva real constructivista⁴, en la que el visitante construye y en el que influyen valores sociales y culturales [Hein 1998]. La reflexión en educación es un aspecto básico porque a partir de él puede hacer emerger en el educando, sensaciones, experiencias, en cambio en la mayoría de las ocasiones el educador se convierte en mero transmisor de aquello que el museo propone, se convierte en un proceso de comunicación unilateral por lo tanto la esencia se ve totalmente diluida [Hooper-Greenhill 1998].

Este proceso estaría íntimamente relacionado con el concepto de patrimonio inmaterial, lo que nace de él más que aglutinar obra, conllevando la mutación del museo, el devenir de lugar a proceso [Hooper-Greenhill 2000]. El espacio museo siempre se ha conectado con el concepto de patrimonio, un patrimonio cada vez más permeable, más cambiante y que se convierte en algo intangible que ya no puede ser almacenado, ahora se puede sentir y experimentar y por tanto comienza a ser cada vez más nuestro.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y ESCUELA. LOS ORÍGENES, DEWEY Y SUSTHERMAN

Con respecto al hecho artístico dentro de nuestras aulas, hay que hablar de los trabajos meramente decorativos que inundan los espacios educativos, y es en éstos, donde el conocimiento del arte se tiene que convertir en vehículo para el aprendizaje.

El arte en la escuela se ha ido concibiendo a lo largo de la historia de la educación desde diferentes perspectivas, de todas ellas la que más se acerca a fomentar la experiencia estética como pieza fundamental en el aprendizaje es la de Shusterman, recogiendo el camino que comenzó Dewey con la estética pragmática, en su libro *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, en su capítulo «Repensar el arte» ofrece una visión más amplia del arte a la que estamos acostumbrados, es decir, más allá de la reducción del arte culto o *high art*. El proyecto pragmatista en estética, no busca abolir el arte, sino transformarlo, añadiendo atención a las dimensiones éticas y políticas de la obra. El autor, apoyándose en Dewey, plantea el arte como experiencia, argumentando que la capacidad

3 El proceso enseñanza-aprendizaje, consiste en planificar la docencia teniendo en cuenta las competencias clave, las horas no presenciales del alumno/a e insistir en metodologías activas que desarrollen una evaluación continua del proceso.

4 La perspectiva constructivista en educación sostiene que el conocimiento es el resultado de un proceso dinámico e interactivo en el cual la información va construyendo progresivamente modelos explicativos cada vez más complejos.



Fig. 3. Alumnas en el IAACC-Museo Pablo Serrano. Archivo de la autora.

estética y la experiencia será siempre más rica cuando la engarzamos, con las experiencias de la vida real, la posibilidad de que algo pueda ser experimentado estéticamente no reside únicamente en la cosa en sí sino en la intención del que observa, del que contempla. Hay que considerar que las personas somos capaces de aprender mejor a partir de nuestra propia participación y sin olvidar el aprendizaje que tiene lugar en y a través de la práctica reflexiva. Esa práctica reflexiva a la que nos referimos, será más interesante que las actividades que muchos centros de arte plantean como fin de la visita, y desdeñar la prácticas únicamente manipulativas que consisten en que los niños acudan a un taller a manipular materiales o a pintar imitando o como si fueran

el artista que acaban de conocer. Sería necesario explorar otras formas de articulación entre teoría y práctica y comenzar actividades para ir a ver aquello que queremos poner en diálogo con los saberes escolares, cuestionándolos, complementándolos o desafiándolos mediante variadas prácticas de interpretación y acercamiento a las obras de arte [Aguirre, 2000].

Como anota Cynthia Farina en su tesis *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* (2005) sobre la obra de arte y su comprensión por parte del espectador, se puede decir que lo que contiene la forma es más que ideas, sentimientos y percepciones, que en la forma está también contenido el modo mismo de concebirlas, de darles sentido, de expresarlos y hacerlos visibles. La autora reseña «la forma es menos un sostén o un contenedor que un modo de hacer las cosas, modos de ver y decir, de hacer ver y hacer decir las cosas. La forma no sólo da cauce sino que es el modo mismo de materialización, el modo de expresión de lo sensible y lo decible, el modo de hacer las cosas y explicarlas.»

Las diferentes formas de hacer las cosas, de percibir las y de referirse a ellas construyen un proceso que hace que estén implicadas, de manera significativa, tanto las acciones de percepción del sujeto respecto a lo que le pasa, como la disposición a componer con ello la propia figura, es decir al sujeto que contempla.

La autora se refiere a Foucault para hablar de la fuerza interior y centrífuga de la creación de una obra de la siguiente manera: «La obra contiene lo que no es obra, lo que no es forma, la fuerza que funda dentro de la obra su misma exterioridad, alberga lo extraño a toda obra. Se puede decir también que, una obra no es un espacio cerrado, es una forma abierta que está continuamente trazando nuevas conexiones y dinámicas» [Fig. 3].

CONCLUSIÓN

En este punto, la relación escuela-espacio museo debería de introducir estrategias pedagógicas orientadas a materializar la dimensión creativa del espectador. Una función cognitiva del arte es ayudarnos a aprender a observar el mundo. El arte nos ofrece las condiciones para que despertemos al mundo que nos rodea.

Se trataría de «usar» las obras de arte como una especie de detonadores y generadores de experiencia humana; como herramientas que permiten «la adopción de perspectivas raras o desacostumbradas» y que, en consecuencia pueda convertir a sus usuarios en seres «extraños» para sí mismos, capaces de mirar a través de los ojos de otros, de maneras que nunca antes habían mirado [Greene 2005]. El arte nos libera de lo literal nos permite ponernos en el lugar de otras personas y experimentar de manera indirecta sensaciones. En cuanto a la sensibilidad, las artes nos invitan a prestar atención a las cualidades de lo que oímos, vemos, saboreamos y palpamos. Lo que el arte nos da es la capacidad de vivir más allá del mero hecho de reconocer la vida [Dewey 1934]

Es lo que Vigotsky (1925) define con respecto al arte como «técnica social del sentimiento». El propósito del arte, así definido, sería la transformación de la experiencia del otro o la transformación de «sí mismo como otro», de modo que el espectador deja de ser espectador para convertirse en creador, no de objetos materiales, sino de sí mismo a partir del encuentro con el mundo. Entendiendo ese encuentro como el lugar en el que el mundo es algo por construir [Fig. 4].

Tendremos, pues que entender la relación entre museo y escuela como un dispositivo conjunto de aprendizaje, sin olvidar las casuísticas de cada institución. Para que esto suceda, para que la relación de los escolares con las artes pueda materializarse en algo real es necesario cambiar radicalmente las metodologías pedagógicas sobre el que actualmente se sustenta la articulación entre museos y escuelas. Pasando por concebir la relación entre museo y escuela como un dispositivo conjunto de aprendizaje, en la que la mutua confianza y la comunicación permanente entre ambas instituciones sean la piedra angular. Habiendo avanzado mucho en esa unión en estas últimas décadas, aún queda mucho por andar. Mientras las dinámicas programáticas de los centros escolares se encuentren estragados y más interesados en el *kronos* que en el *kairós*, en vez de construir unos espacios de saber mucho más ricos y experienciales, y por otro lado, si en la agenda de los museos la educación del ciudadano no se concibe como algo esencial, la construcción de un espacio museístico como experiencia, más que como contenedor, será un objetivo y una motivación más a alcanzar en el futuro.

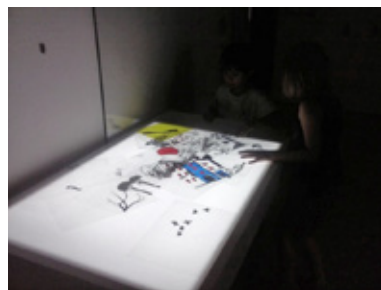


Fig. 4. Espacios que habitan los museos hoy en día, en el que el visitante, suele ser niño puede interactuar con aspectos de lo expuesto. Archivo de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Imanol, *Teorías y prácticas en educación artística*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

ARRIAGA, Amaia, *Investigar en educación museística: Analizando las concepciones de arte e interpretación de la galería Tate Britain* [en línea]. Ver diciembre 2011 [Consulta 23 marzo 2016]. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8933.pdf>.

- BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Gijón: Ed. Trea, 1997.
- DEWEY, John, *Art as experience*, New York: Minton, Ed. Balch, 1934.
- FARINA, Cynthia, *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las aficiones* [en línea]. Ver septiembre 2005 [Consulta: 12 mayo 2016]. http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2899/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf?sequence=1.
- GREENE, Maxine, *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*, Barcelona: Ed. Graó, 2005.
- E. HEIN, George, *Learning in the Museum* Colección Museum meanings. New York: Ed. Routledge, 1998.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Los museos y sus visitantes*, Gijón: Ed. Trea, 1998.
- «Changing values in the art museum: rethinking communication and learning», *International Journal of Heritage Studies*, 6:1 (2000), pp. 9-3.
- KIVATINETZ, Magali, y LÓPEZ, Eneritz, *Mirada crítica sobre la formación de los educadores de museos* [en línea]. Ver junio 2006 [Consulta: 10 mayo 2016]. http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/Lopez_cat-04.
- PADRÓ, Carla, «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en Jesús Pedro Lorente, dir., y David Almazán, coord., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, New York: Rowman & Littlefield, 2000.
- VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2006.

MUSEOS, MARKETING Y POSTMODERNIDAD. EL RECURSO ATLÁNTICO

LUIS WALIAS RIVERA

RESUMEN

El *marketing* de museos se define como un proceso fundamental y evolucionado propio de los modelos de gestión tanto liberales como occidentales. Avalado por unos resultados excelentes, de cara a la atracción de audiencias y financiación, puede garantizar la consecución de los fines y objetivos museísticos. Con un claro componente postmoderno y seductor de origen atlántico pone en manos de investigadores y museólogos la capacidad para mediar correctamente entre el objeto artístico y sus públicos.

PALABRAS CLAVE

Marketing, museos, gestión, Atlántico, innovación.

ABSTRACT

The museum marketing is defined as a fundamental and evolved own process models of Western liberal management. Backed by excellent results, in order to attract audiences and financing, can guarantee the achievement of the aims and objectives museum. With a clear post-modern and seductive component of Atlantic origin placed in the hands of researchers and museum professionals the ability to mediate correctly between the art object and its public.

KEYWORDS

Marketing, museum, management, Atlantic, innovation.

La cuestión del *marketing*, herramienta imprescindible dentro del ámbito museístico internacional, se configura como un asunto controvertido desde las diversas ópticas que integran sus modelos de gestión. Por lógica los museos no deben entenderse como negocios cuyo fin último sea la consecución de dividendos, pero innegablemente éstos precisan tanto de público, al que deben atraer y fidelizar, como de financiación, para desarrollar sus actividades y dar así cumplimiento a sus fines, objetivos y razón de ser. Por lo tanto la mercadotecnia se ha transformado en un «mal necesario» que precisa de una investigación continua y puesta en práctica analítica, aunque albergue conceptos propios de la imaginería empresarial, como producción o venta, y transforme a los bienes en productos culturales¹.

Sin duda el *marketing* de museos puede entenderse como la extrapolación de exitosas técnicas y estrategias empresariales al ámbito que nos compete. A través del mismo se evalúan comportamientos, gustos y reacciones de unas audiencias cada vez más exigentes, con la intención de responder adecuadamente a sus necesidades. Por lo tanto, a la definición tradicional de mercadotecnia como el proceso a través del cual el hombre, bien de manera individual o colectiva, obtiene aquello que desea gracias al intercambio de productos, servicios, experiencias y valores², se suma el adjetivo museal para procurar atraer hasta dichos contendores tanto público como financiación de manera rentable³.

Su implantación, en el caso español, se asemeja a un palimpsesto medieval. Técnicamente los procesos mercadotécnicos están presentes en el seno de nuestros museos. Pero la realidad es bien distinta dado que la superficie del pergamino original ha sido raspada por las «ordenes museísticas de clausura», desvirtuándose en cierto modo las ideas y estrategias procedentes de ultramar. Éstas han sido suplantadas, bajo tinta ferrogálica y carácter tradicional, dando lugar a una especie de engendro muy alejado de la imagen original. Afortunadamente el proceso de *damnatio memoriae* no ha sido capaz de borrar completamente la antigua signatura, permitiendo a los «filólogos museísticos» indagar, localizar y reconstruir los procedimientos originales a partir de indelebles trazos enterrados.

Sin duda la adopción del *marketing* por parte de los conservadores, implica cierto cambio en el rumbo establecido o *role*, puesto que los vientos actuales empujan a la nave museal hacia tenebrosos destinos. No se trata pues de maniobrar brusca y erráticamente esgrimiendo pautas *baffle cleaming* sino más bien evadir una serie de ancestrales prejuicios y miedos infundados basados en el neoliberalismo económico. Así abrazar este proceso gerencial conlleva la consecución adecuada de los fines y objetivos establecidos por definición, dando respuesta satisfactoriamente tanto al museo como a las necesidades de los usuarios⁴.

1 COLBERT y CUADRADO 2003, 28.

2 KOTLER 1997, 15.

3 CAMARERO y GARRIDO 2004, 64-65.

4 LEWIS 1991, 26.

EL CONTINUO BUCLE ATLÁNTICO

Hablar de museos, mercadotecnia y postmodernidad consiste en visualizar un maridaje propio de orgía conceptual, repleto de aristas y en cierto modo un tanto utópico. Su origen se encuentra a finales de la década de los sesenta del siglo pasado, curiosamente en plena auge del movimiento cultural postmoderno. Fue exactamente en 1967 cuando el investigador Philip Kotler transformó radicalmente la forma de entender los modelos de gestión cultural de la época a través de la publicación de *Marketing Management. Analysis, Planning and Control*. Dicha obra, además de acuñar el concepto de *marketing* cultural desde la óptica academicista, esgrimía que todas las instituciones tenían la capacidad de atesorar, custodiar y generar una serie de productos por los que, a través de cierta perspectiva empresarial, podían ser conocidas y valoradas. Dicha teoría caló con celeridad debido a las circunstancias socioeconómicas del momento que facilitaron una pugna competitiva entre los distintos centros por la atracción tanto de público como de financiación, implantándose con avidez estas estrategias⁵.

No fue hasta dos años más tarde cuando Philip Kotler y Sydney J. Levy mencionaron por primera vez el concepto *marketing* de museos a través del artículo publicado en el *Journal of Marketing* y titulado «Broadening the concept of marketing» (1969). Para ello se basaron en la técnica mercadotécnica que había puesto en marcha el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, consistente en la asociación de exposiciones temporales de arte contemporáneo y el desarrollo de *happenings* como estrategia de atracción de visitantes⁶. Éste fue sin duda el pistoletazo de salida de una carrera de fondo en la que los Estados Unidos adoptaron el rol de faro para el mundo, al ser capaces de generar una magnífica masa madre a la que más tarde irán limando impurezas.

Rápidamente fueron muchos los museos que, ante la promesa de excelentes resultados, decidieron subirse al carro mercadotécnico. De forma repentina aquel *happening* estratégico realizado por el Metropolitan se transformó en una especie de *rending topic* que como diáspora ideológica superó las fronteras norteamericanas hasta alcanzar el territorio canadiense como punto de partida en un viaje transatlántico, de continua ida y vuelta, hacia el Reino Unido.

Curiosamente, gracias a este trasiego, el Nuevo Mundo marcó tendencia en la vieja Europa y viceversa. Pero todo esto no fue de forma casual dado que los terrenos roturados previamente, a ambos lados del Atlántico, garantizaban el éxito de la cosecha. Por ejemplo, la gerencia de los museos norteamericanos y británicos poseía un carácter tan liberal que era capaz de adaptarse con facilidad a las propuestas innovadoras procedentes, innegablemente, del ámbito empresarial, hasta el punto de adoptar la dicotomía entre el director artístico y el administrativo⁷. A esto se sumaban cuestiones externas como las políticas neoliberales que pusieron en marcha durante la década de los ochenta los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, empeñadas en desarrollar la economía del libre mercado. En Estados Unidos esta disposición no tardó demasiado en alcanzar al ámbito de los

5 COLBERT y CUADRADO 2003, 24.

6 KOTLER y LEVY 1969, 11.

7 GÓMEZ 2006, 279-296.

museos, siendo el propio Reagan uno de los precursores en la adopción de las políticas empresariales por parte de la cultura. «Papá Estado» empujaba a sus polluelos fuera del nido mediante la suspensión de un gran número de subvenciones públicas. Así que tanto los museos como otras instituciones culturales se vieron obligadas al enfrentamiento directo con el pavoroso mercado y a la búsqueda de los recursos financieros. Margaret Thatcher no tardó en esgrimir la línea interpuesta por los Estados Unidos, implementando una destacada política de privatizaciones que se complementaba con otra considerable disminución de subvenciones a los museos nacionales⁸.

Así la suma de la tendencia gerencial y la situación socioeconómica desembocó en la creación de una especie de sistema museológico anglosajón⁹, de carácter liberal, capaz de plantar cara a las demandas del sector¹⁰. Éste se apoyaba sobre tres pilares fundamentales (institución, bienes culturales y público) para tratar de potenciar los fines y objetivos del museo. De esa manera el *marketing* fue tomando forma procesual tratando de animar inteligentemente a la sociedad para que frecuentase en mayor medida dichos contenedores culturales. Para ello se valía de estrategias de mercado consistentes en la transformación de la visita en una experiencia interesante y satisfactoria, siempre bajo el diseño de una misión y una identidad, la creación de audiencias, su fidelización y la atracción de recursos financieros¹¹.

Con el paso de las décadas, tras un imponente proceso de maduración teórico-práctico en el bucle atlántico de ida y vuelta, la mercadotecnia museal estaba preparada para alcanzar el grueso del continente europeo argumentando en una cuestión meramente centrífuga. Esta labor migratoria, un tanto infecciosa, se desarrolló a través de dos importantes oleadas separadas por apenas dos décadas, pero vinculadas a unos importantes cambios evolutivos de fondo y forma.

Durante la primera oleada el virus del *marketing* se aprovechó, como caballo de Troya, del avance natural asociado al modelo museístico anglosajón. Éste se caracterizaba por ser un excelente portador y caldo de cultivo singular para un mercadeo que había tomado forma bajo la batuta del sistema norteamericano de gestión. Curiosamente a principios de la pasada década de los noventa este sistema museístico liberal se disponía a atravesar el canal de la Mancha y conquistar el continente. Dicha labor, cuando menos, pintaba complicada dado que en la Europa continental imperaba la ley del modelo de influencia museístico mediterráneo, patrón que a diferencia del anglosajón era mucho más tradicional y conservador, que tomaba a los museos franceses como referentes de gestión. En él no tenían cabida pensamientos liberales, procesos gerenciales y mucho menos estrategias vinculadas al *marketing*. Pero con independencia a todo lo anterior, siguiendo un símil bélico, los procedimientos anglosajones fijaron su mirada simultáneamente en Francia e Italia como cabezas de puente por las que comenzar su incursión.

8 Wu 2007, 149.

9 En la línea argumental de las teorías expuestas por Javier Gómez Martínez en *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos* (2006).

10 MOORE 1998, 11-14.

11 KOTLER y KOTLER 2001, 56-86.

La curiosa «invasión museal aliada» de Europa siguió prácticamente los mismos derroteros que los establecidos por las naciones beligerantes durante la Segunda Guerra Mundial¹². Mientras que la museología tradicional, en cierto modo temerosa, reforzaba su particular Pas de Calais mediante una continua, obsesiva y peyorativa vinculación del modelo americano de gestión a la excesiva mercantilización cultural, los anglosajones preparaban un sorpresivo golpe de mano a través de un desembarco simultáneo y estratégico en posiciones tan alejadas geográficamente, pero próximas ideológicamente, como cincuenta años atrás lo fueron Normandía y Salerno.

Así este singular Día D se desarrolló pacíficamente, aunque derramando verdaderos ríos de tinta, a lo largo de la última década del siglo pasado. La confrontación tuvo su primer tablero de ajedrez sobre territorio francés a través de la puesta en marcha de una particular «Operación Overlord». En este caso, las ancestrales cabezas de playa de Omaha, Utah o Juno se transformaron en el Musée du Louvre¹³, el Musée d'Orsay y el Centre Pompidou. Éstos fueron ocupados, no sin luchar, por un movimiento ideológico que en cierto modo tenía el terreno preparado gracias a la apasionada labor de desgaste llevada a cabo con antelación por una *Résistance* intelectual interesada en el desarrollo de los procesos norteamericanos¹⁴. Dicho cambio marcará, sin duda, el porvenir de la actuación gerencial en la mayoría de los museos europeos valedores de un cierto carácter afrancesado. El país galo dejaba de ser el inexpugnable baluarte museístico conservador, alentado por la *nouvelle muséologie*, para convertirse, a través de una metamorfosis kafkiana, en un ser completamente diferente que se iba transformando bajo una paulatina «americanización» de la gestión¹⁵. Dicho proceso evolutivo no eliminó por completo los preceptos de la influencia mediterránea, sino que más bien se sumó a ellos, dando lugar a un modelo híbrido o mixto capaz de maridar los condicionantes museísticos más tradicionales con sutiles pinceladas del ámbito anglosajón. Esto no era más que una delicada reorientación no traumática del sistema de gestión conservador, permitiendo la entrada de comportamientos liberales con capacidad suficiente como para plantar cara a las fuerzas del mercado mediante el desarrollo de estrategias comunicativas y mercadotécnicas, conjuradas a la obtención tanto de un significativo aumento de público como de financiación privada¹⁶.

De forma coordinada tenía lugar la «Operación Avalanche» en territorio italiano. Es decir, a lo largo de la última década del siglo pasado desde un punto de vista científico y en cierto modo práctico, en el sur de Europa también se estaba produciendo, de forma no muy silenciosa, la entrada de los sistemas museológicos propios del ámbito anglosajón¹⁷. De esa forma los modelos tradicionales desarrollados hasta el momento fueron

12 La llegada del modelo museístico anglosajón no pretendía, en ningún caso, la liberación de una Europa subyugada por un sistema museal mediterráneo comparable a la Alemania nazi. Por lo tanto, a lo largo de este texto no intento criminalizar la perspectiva tradicional sino exponer hechos contrastados a favor del *marketing* de museos.

13 VICENTE, CAMARERO y GARRIDO 2011, 177.

14 TOBELEM 1999, 4-10.

15 GÓMEZ 2006, 308.

16 TOBELEM 2011, 285-288.

17 AVORIO 1999, 37-45.

retrocediendo paulatinamente, hasta ceder un espacio vital a las perspectivas gerenciales norteamericanas. Dicha capitulación marchaba acuciada por la necesidad de garantizar contundentemente el futuro de las instituciones museísticas.

En ambos casos, y con cierta perspectiva, la tenaza del «desembarco museológico aliado», portador del sistema norteamericano de gestión y a su vez del germen mercadotécnico, no ha logrado vencer por completo al poderoso patrón latino. Así que la deseada derrota, por parte de unos cuantos, del sistema gerencial francés se ha transformado realmente en un cambio evolutivo, que favorecido por la eugenesia está sabiendo plantar cara, desde una perspectiva global, a la acuciante situación actual de crisis en los museos.

Casi simultáneamente a la etapa primigenia, en la última década del siglo pasado y la primera del presente, se inició la segunda oleada de la mercadotecnia museal. En este caso alcanzó sin oposición y con una asombrosa celeridad infecciosa prácticamente la totalidad del mundo occidental. Esto se debió nuevamente a un desbordamiento intelectual generado por la fuerza centrífuga del bucle atlántico. Dicha septicemia se valió como vehículo propagador de las nuevas tecnologías, herramientas que habían ido tomando forma hasta perfeccionarse a lo largo de los últimos veinte años. Estos instrumentos, que pronto pasarán a denominarse tecnologías de la información y la comunicación (TICS), se estructurarán en tres etapas evolutivas diferentes pero conexas, desde el punto de vista de la mercadotecnia museal, que podríamos denominar como génesis, maduración y revolución.

El periodo de génesis tuvo lugar a finales de la década de los ochenta y la mayor parte de los noventa. En ese momento una serie de museos norteamericanos optaron por innovar, para alcanzar a un mayor número de audiencias, mediante el uso y desarrollo de soportes magnetoópticos como el CD-ROM, el CD-I o el DVD. A través de ellos difundieron parte de los conocimientos asociados a los bieses que custodiaban, siempre desde un punto de vista didáctico, pero inconscientemente publicitario¹⁸. De esa forma pretendían dotar a los museos de una nueva accesibilidad, diseñando las bases de un *marketing* holístico que más tarde sería la génesis de la mercadotecnia digital y el mercadeo museístico en Internet¹⁹.

La segunda etapa, propia de la maduración, estaba directamente relacionada con la irrupción de Internet. Su origen nuevamente hay que buscarlo al otro lado del Atlántico y en la década de los noventa. Justo en ese instante los contenedores culturales comenzaban a tomar consciencia de las ventajas reportadas por dicha plataforma y el desarrollo de las páginas webs, donde podían verse reflejados o incluso constituidos como espacios intangibles bajo la forma de museo virtual²⁰. En este caso la difusión y la didáctica volvieron a tomar las riendas de la situación al abrir, casi sin darse cuenta, las puertas tanto a una nueva tipología de público, el «cibervisitante», como a las primeras estrategias de *marketing online*.

En 1993 el Museum of Computer Art (MOCA) de Pattsville, Nueva York, se convirtió en el primer centro en red, aunque su formato fuera intangible o virtual. Hubo que esperar un año para que finalmente un museo físico contase con reflejo digital, en este caso el honor recayó sobre el Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Afortunadamente

18 BELLIDO 2001, 49.

19 KOTLER, JAIN y MAESINCEE 2002, 49-51.

20 DELOCHE 2002, 182-183.

la tendencia no tardó mucho en llegar a la Europa continental a través de un Musée du Louvre y un Centre Pompidou que en 1995 ya poseían sus propias webs.

El último periodo, el revolucionario, supuso un alto componente sedicioso originado a partir del salto exponencial acaecido durante la primera década del presente siglo. Éste se debió a la transformación de la web estática 1.0 en un elemento dinámico 2.0 mucho más social. De esa forma la antigua red de datos, con cadencia difusora, se convirtió en una red de personas²¹ que tomaba como piedra angular la experiencia del público²² y el establecimiento de una comunicación bidireccional real²³, objetivos basados en la generación de una *feedback*²⁴ que permitía conocer a las audiencias y así averiguar sus gustos culturales.

Encontrar los antecedentes «sociomuseales» 2.0 implica bucear en las tenebrosas aguas de las primigenias webs estáticas. Así en 1996 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York puso en marcha una estratégica propuesta de «ciberfidelización» bajo la denominación de *Net Met*. Ésta albergaba una tipología web de amigo del museo a través de la cual se facilitaba el acceso en línea a artículos, visitas virtuales, guías y audiovisuales²⁵. De esa forma el Metropolitan iniciaba un proceso de mercadotecnia digital con la intención de captar a un mayor número de visitantes mediante el uso de entornos interactivos y experiencias satisfactorias. Pero realmente no fue hasta mediados de 2007 cuando los neoyorquinos Brooklyn Museum y Museum of Modern Art (MOMA) tomaron las riendas del desarrollo web 2.0 a través de su participación en *blogs* y la generación de perfiles sociales en redes como Facebook, Twitter, YouTube, etc.

Gracias a la intervención en dichas webs dinámicas, los museos han aumentado exponencialmente su visibilidad en la Red, captando y fidelizando tanto audiencias como financiación. Sin duda la suma de conocimientos implementada por el intercambio de opiniones y la comunicación, regidas adecuadamente por la figura de un *content curator* o *community manager*²⁶, es capaz de originar el nacimiento de estrategias de *marketing* tangibles y exitosas.

Finalmente, a esta etapa revolucionaria se suma un movimiento vinculado a la tecnología móvil y al desarrollo de sus aplicaciones (*apps*). Como casi siempre el origen se estableció con cierta antelación, ya que en 1952 el Stedelijk Museum de Ámsterdam puso a disposición de sus visitantes una herramienta tecnológica revolucionaria: las audioguías²⁷. Hoy en día esa tecnología primigenia ha evolucionado hasta transformarse en nuestros actuales *smartphones* y tabletas, convirtiendo a estos *gadgets* en herramientas indispensables del entorno museístico. Así, las aplicaciones móviles asociadas a dichas plataformas conforman una parte significativa en el entramado procesual del *marketing* de museos, basándose en cuestiones tan significativas como la fidelización, la difusión y una comunicación garantizada de *feedback*. Curiosamente la primera institución en poner las cartas sobre la mesa en

21 FUMERO y ROCA 2007, 11.

22 PARDO 2008, 388-389.

23 VARELA 2011, 12.

24 GARDE 2011, 13-22.

25 PARDO 2008, 383.

26 VIÑARÁS, HERRANZ y CABEZUELO 2011, 6-7.

27 PAJARES y SOLANO 2012, 119-120.

este sentido fue, en mayo de 2009, el Brooklyn Museum, a través de una *app.* propia para el sistema operativo iOS de Apple. Tan solo un año más tarde la tendencia había alcanzado el continente europeo a través de una aplicación móvil para el holandés Van Gogh Museum.

LA SINGULARIDAD IBÉRICA

Sin duda nuestro país, tanto en esta circunstancia como en muchas otras, se caracteriza por el sesentero slogan *Spain is different*. Diferente porque ni siquiera la inercia generada por las tendencias liberales europeas consiguen no ya marcar sus pasos sino generar algún pequeño traspie que atisbe un ansiado cambio de ritmo. Curiosamente España se deja acunar desde antiguo, quizá gracias al *Decreto de fundación del Museo Josefino* (1809)²⁸, por el «patrón latino» museístico. Dicha cuestión se institucionaliza a través de manuales fundamentales como *Criterios para la elaboración de un plan museológico* (2005) que aseveran claramente las influencias francesas tradicionales, proyectadas por Georges-Henri Rivière, Patrick O`Byrne y Claude Pecquet²⁹ en vez del modelo mixto de gestión.

La influencia museística mediterránea fagocita los principios anglosajones que entrañan técnicas como el *marketing* mediante la rauda extinción de cualquier conato práctico. Éstos son considerados subservivamente economicistas por culpa de un arcaico inmovilismo intelectual basado en infundados recelos a la injerencia externa. Así pues, las diversas oleadas mercadotécnicas procedentes del bucle atlántico se han limitado a salpicar tímidamente, sin llegar a calar en profundidad, a un sector museológico de tradicional raigambre «carpetovetónica». Reitero el concepto «salpicar sin llegar a calar» porque en cierto modo la influencia anglosajona siempre ha permanecido suspendida en el ambiente. Desde un punto de vista teórico apareció en 1978 de la mano de Aurora León con *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Esta obra vaticinaba la adecuación de la mercadotecnia en el sector museal español al proponer la orientación social de unos museos que debían ser por y para el público. Sus planteamientos esgrimían la capacidad de la sociedad para exigir a estas instituciones determinadas funciones y contenidos, encauzándolas así al cumplimiento real de servicios culturales con un marcado carácter público³⁰.

Pero no fue el único avance, negro sobre blanco, en este sentido, ya que también destacaron las traducciones de obras singulares como *Le marketing des arts et de la culture* (1993), de François Colbert, *The Manual of Museum Management* (1997), de Barry Lord y Gail Dexter Lord, o *Museum Strategy and Marketing* (1998), de Neil y Philip Kotler, por *Marketing de las artes y la cultura* (2003), *Manual de gestión de museo* (1998) y *Estrategias y marketing de museos* (2001). Estas versiones complementaron las primeras menciones al mercadeo *made in Spain* realizadas por una singular «generación del 98» de la mercadotecnia museal³¹. Dicho conglomerado de autores estaba encabezado por Manuel A. Fernández-Villacañas,

28 MORÁN y CHECA 1985, 283.

29 CRITERIOS, 2005: 19.

30 LEÓN 1986, 75-76.

31 WALIAS 2016, 109-114.

con *Marketing social de la cultura. Difusión y cambio cultural* (1998), Rosa Campillo Garrigós, gracias a *La gestión y el gestor del patrimonio cultural* (1998), o Francisca Hernández Hernández, a través de *Manual de museología* (1998). No fue hasta 2004 que, con cierto retraso respecto al resto de Europa, Carmen Camarero Izquierdo y María José Garrido Camarero publicaron *Marketing del patrimonio cultural* e hicieron por primera vez referencia al mercadeo de forma tan tajante que recordaba a las teorías defendidas por *popes* como Philip Kotler, Peter Lewis o Kevin Moore³².

Rondando el cambio de milenio han sido muchos los investigadores que se han aupado al carro del *marketing* desde un punto de vista figurado, ya que la casuística española se caracteriza por una continua y excesiva teorización de la práctica³³. Los ríos de tinta escritos jamás han desembocado en el mar físico de la gestión práctica³⁴, favoreciendo con ello un continuo error de conceptos³⁵. Éste se configura bajo la batuta de una serie de museólogos y ciertos centros que se jactan tanto de analizar como de desarrollar la mercadotecnia en España, mientras que por desconocimiento o temor al mercantilismo tergiversan involuntaria o conscientemente los conceptos de difusión, comunicación y *marketing*. Por desgracia a esta situación se suma la equiparación habitual y errónea de herramientas tales como la publicidad, los estudios de mercado, la imagen de marca, etc. con el propio procedimiento mercadotécnico³⁶, aumentando así el caos generado en forma de una ingente bola de nieve.

La segunda oleada del bucle atlántico, asociada a las nuevas tecnologías, sí que alcanzó un mayor calado en España, quizá debido a cuestiones como la globalización, el bajo coste de su aplicación o la moda. Nuestros museos se sumaron rápidamente a la iniciativa, aunque dejando entrever una serie de carencias cuyo origen habría que buscarlo en unas bases conceptuales mal cimentadas. Por ejemplo, los soportes magnetoópticos se generalizaron con celeridad. Éstos eran utilizados por los museos con fines difusores y didácticos mediante el fomento de catálogos, imágenes e información de los centros. Por su parte las páginas estáticas 1.0 aparecieron en 1995 de la mano del Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional del Prado³⁷. Sin embargo, la llegada de la web 2.0 se hizo esperar hasta 2007, siendo su precursor el Museo Guggenheim Bilbao³⁸, mientras que la primera aplicación móvil fue desarrollada, con sistema iOS, en 2011 por el Museo Picasso de Barcelona³⁹. Hasta la actualidad los avances digitales han sabido hacerse un hueco en nuestro

32 CAMARERO y GARRIDO 2004, 55-79.

33 WALIAS 2016, 106-109.

34 La mercadotecnia ni siquiera cuenta con áreas administrativas propias en nuestros museos, salvo en el caso de honrosas excepciones esgrimidas por el Departamento de Marketing del Museo Picasso de Málaga o el Departamento de Marketing y Comunicación del Museo Guggenheim Bilbao.

35 WALIAS 2014, 128-136.

36 SERRA 2002, 35.

37 Curiosamente este mismo año la web del Museo Nacional del Prado ha obtenido el premio Webby, con el apoyo tanto del público como de la propia Academia, en la categoría de mejor página de institución cultural a nivel internacional. Este galardón representa el mayor reconocimiento web a nivel mundial, siendo otorgado por la International Academy of Digital Arts & Sciences.

38 CORBO, CORBO, FERNÁNDEZ y CELAYA 2011, 5-6.

39 CARDONA y FELIU 2013, 94.

orbe museal, aunque por desgracia marchan lastrados por el continuo error conceptual que enmaraña la excesiva difusión con una comunicación prácticamente inexistente. Este hecho perjudica notablemente los fines reales de la web social 2.0, dado que sin *feedback* no hay ni *social engagement* ni objetivos museales⁴⁰.

LA NUEVA ERA DEL *MARKETING* MUSEAL

Sin duda factores tan significativos como el elevado grado de competitividad que en la actualidad vive el sector cultural, junto a cuestiones de índole macroeconómica como la delicada situación financiera global, la inestabilidad política en nuestro país, el *brexit* y la debilidad de la Unión Europea, aconsejan la puesta en marcha de procesos que garanticen la seguridad de los museos. Pero por otro lado también existe una serie de carencias socioculturales que exigen cierta actuación. De ese modo los museos tienen que incrementar de forma exponencial su relevancia social, recuperando tanto el tiempo como el terreno perdido para transformarse en instituciones al servicio real de la sociedad y su desarrollo. Para ello dichas instituciones deben hablar el mismo idioma que la comunidad e implementarlo a través de una comunicación fluida que tenga la capacidad suficiente para generar empatías de cara al *social engagement* o la fidelización de audiencias. Sin duda, la respuesta a todas estas cuestiones, tanto desde una perspectiva local como internacional, se halla en la adecuada implantación y posterior desarrollo de los procesos mercadotécnicos.

La solución en el caso español pasa por poner en funcionamiento los sistemas híbridos o mixtos franceses, que con su base metodológica mediterránea y unas leves aportaciones anglosajonas satisfaría a los conservadores más tradicionales al tiempo que conseguiría liberalizar la gestión desarrollando estrategias innovadoras con la intención de lograr una mayor atracción de público y financiación. De esta forma no solo se evitará la confrontación de los modelos de gestión, sino que también se pondrán en marcha procedimientos próximos al «darwinismo museístico» con capacidad para sortear la extinción del concepto tradicional de museo y transportarlo al siglo XXI. Lógicamente la consecución de estos objetivos no es una cuestión sencilla. La implantación de procesos como el *marketing* implican un cambio radical de mentalidad en la gestión actual de estas instituciones y, especialmente, en el seno de un grupo de «conservadores muy conservadores» que con planteamiento inmovilista mantienen una contienda de posiciones, contra la museología anglosajona, propia de la Gran Guerra⁴¹.

Alcanzar dichas metas implica la puesta en marcha de dos actuaciones correlativas en espacio y tiempo. La primera, fundamental para evitar construir la casa por el tejado, debe ir estrechamente relacionada con la investigación. Aunque en nuestro país contemos con una cantidad ingente de bibliografía, tanto propia como anglosajona, e incluso con algún grupo de investigación que transversalmente roza la cuestión, la investigación sería sobre el *marketing* de museos está prácticamente en pañales. De ahí las carencias tangibles, errores de concepto y ausencias de respuesta que caracterizan nuestra actuación. Sin duda la solu-

40 WALIAS 2015, E1-E8.

41 STEVENSON 2013, 229-260.

ción reside en la labor que la universidad española pueda jugar en este sentido, mediante la puesta en marcha de programas y proyectos de investigación serios que aborrezcan el tan traído tratamiento periférico y ocasional. Solo a través del alegato universitario y una colaboración interdisciplinar entre distintas facultades (Ciencias Económicas, Filosofía y Letras, Psicología, etc.) la mercadotecnia podrá adquirir el destacado papel empírico y los tintes filosóficos que realmente merece.

La segunda actuación tiene que ver con la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos, evitando así la excesiva teorización ya mencionada. De ese modo el papel protagonista debe ser articulado por los museos, aunque éstos se vean obligados a pasar página, dejar atrás prejuicios y abandonar su zona de confort. El gran esfuerzo logístico e intelectual que supondrá este cambio estructural favorecerá sin duda la evolución de una gestión un tanto castiza, así como la interacción no solo con las diversas audiencias sino con la sociedad en general.

Sin duda el desarrollo de las líneas teóricas y prácticas surgidas de la colaboración convergente entre universidad y museo abrirá un nuevo horizonte lleno de posibilidades para la gestión de estos contendores culturales, permitiéndoles atraer, fidelizar e involucrar más y mejor, tanto a audiencias como a patrocinadores. Del mismo modo facilitará el estudio de tendencias y otras cuestiones extrapolables e innovadoras tales como el *marketing* relacional, el mercadeo estratégico, los comportamientos psicológicos del consumidor, las estrategias de marca, el *marketing* de servicios, los canales de distribución, las políticas de precio, etc., y conceptos como negocio, marca, *neuromarketing*, cliente, innovación, *customer experience*, *inbound marketing* o *storytelling*, tan aparentemente alejados del universo museístico.

En conclusión, la aplicación del *marketing* como procedimiento habitual en los museos debe contemplarse como una cuestión beneficiosa e indiscutible, independientemente del posicionamiento que los conservadores tomen a favor o en contra de uno u otro sistema de gestión museística. Sin duda la realidad tiende hacia un espacio altamente competitivo en el que la financiación pública disminuirá progresivamente hasta el punto de no poder cubrir las necesidades de todas las instituciones culturales. Por lo tanto es preciso adelantarse a los acontecimientos y ocupar una *pole position* privilegiada, dado que, los museos cuyos recursos económicos se basen exclusivamente en el sistema financiero tradicional verán mermadas sus actividades y servicios, afectando directamente al interés de los visitantes y plausibles patrocinadores. Posiblemente la exclusión en la disputa competitiva cultural, por culpa de una precariedad basada en la ausencia de activos, conduzca inexorablemente a la extinción de estos centros.

Podemos cerrar los ojos a la realidad y plantearnos una visión romántica del museo decimonónico, en la que tanto el público como la financiación son cuestiones secundarias. Pero el escenario actual es bien distinto así que o la gestión evoluciona, permitiendo la entrada de la mercadotecnia, o estos espacios tal y como los conocemos comenzarán a escribir su epitafio final por inanición social y económica. La negación conducirá infaliblemente, como en algunos casos ya hemos podido observar, a una precariedad caracterizada por la pérdida continua de conocimiento especializado y experiencia curatorial con afección directa sobre el público y especialmente las colecciones, afligiendo a cuestiones tan sensibles como su adecuada conservación y difusión. En conclusión, y sin ser alarmista, estamos ante el mismo proceso de selección natural, basado en la teoría de la evolución, que tan

magistralmente esgrimió Charles Darwin a través de *El origen de las especies* (1859), donde en un universo altamente competencial solo aquellos que sepan adaptarse sobrevivirán⁴².

BIBLIOGRAFÍA

- AVORIO, Antonio *Il marketing dei musei*, Roma: SEAM, 1999.
- BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón: Trea, 2001.
- CAMARERO IZQUIERDO, Carmen, y María José GARRIDO SAMANIEGO, *Marketing del patrimonio cultural*, Madrid: ESIC y Pirámide, 2004.
- CARDONA GÓMEZ, Gemma, y María FELIU TORRUELLA, «Redes sociales y museos. Cambios en la interacción cultural», *Hermus. Heritage & Museography. Didáctica del patrimonio y tecnología móvil*, 2013, V, 2, págs. 83-90.
- COLBERT, François, y Manuel CUADRADO, *Marketing de las artes y la cultura*, Barcelona: Ariel, 2003.
- CORBO, Araceli, Santiago CORBO, Manuel FERNÁNDEZ MORALES y Javier CELAYA, *Análisis de las conexiones de museos y centros de arte en las redes sociales*, Madrid: Dosdoce.com, 2011.
- Criterios para la elaboración de un plan museológico*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.
- DARWIN, Charles, *El origen de las especies*, Madrid: Biblioteca EDAF, 2010.
- DELOCHE, Bernard, *El museo virtual*, Barcelona: Ariel, 2002.
- FUMERO Antonio, y Genís ROCA, *Web 2.0*, Madrid: Fundación Orange, 2007.
- GARDE LÓPEZ, Virginia, «Presentación: la comunicación en el museo», en Esther Jodar Ruiz y Mar Sanz García, coord., en *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, págs. 13-22.
- KOTLER, Philip, *Marketing Management. Analysis, Planning, Implementation and Control*, Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997.
- KOTLER, Neil, y Philip KOTLER, *Estrategias y marketing de museos*, Barcelona: Ariel, 2001.
- KOTLER, Philip, y Sidney J. LEVY, «Broadening the concept of marketing», *Journal of marketing*, 33, 1969, págs. 11-13.
- KOTLER, Philip, Dipak C. JAIN y Suvit MAESINCEE, *El marketing se mueve. Una aproximación a los beneficios, al crecimiento y a la renovación*, Barcelona: Ariel, 2002.
- LEÓN, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra, 1986.
- LEWIS, Peter, «The rule of marketing. It's a fundamental planning function; devising a strategy», en Timothy Ambrose y Sue Runyard, eds., *Forward Planning. A Handbook of Bussines Corporate and Development Planning for Museums and Galleries*, Londres: Museums and Galleries Commission, Routledge, 1991, págs. 23-37. LÓPEZ BENITO, Victoria, «¿Educar en el arte mediante apps? Los museos de arte y el uso de aplicaciones móviles en el contexto español», *Hermus. Heritage & Museography. Didáctica del patrimonio y tecnología móvil*, V, 2, 2013, págs. 69-74
- MOORE, Kevin, ed., *La gestión del museo*, Gijón: Trea, 1998.

42 DARWIN 2010, 130-150.

- MORÁN, J. Miguel, y Fernando CHEGA, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid: Cátedra, 1985.
- PAJARES, José Luis, y Jaime SOLANO, «El papel de la accesibilidad y los museos en la era móvil», *ICOM Digital. Museos y redes sociales*, 5, 2012, págs. 118-123.
- PARDO KUKLINSKI, Hugo, «Sitios web institucionales de museos. Un modelo de análisis hacia la web 2.0», en Santos M. Mateos Rusillo, coord., *La comunicación global del patrimonio cultural*, Gijón: Trea, 2008, págs. 381-396).
- SERRA, Antoni, *Marketing turístico*, Madrid: ESIC y Pirámide, 2002.
- STEVENSON, David, *1914-1918. Historia de la Primera Guerra Mundial*, Debate: Barcelona, 2013.
- TOBELEM, Jean-Michel, *La Nueva era de los museos. Las instituciones culturales se enfrentan al reto de la gestión*, Murcia: Nausicaä, 2011.
- «Marketing et musees», *Publics et musees*, N° 11, 1997, págs. 4-11.
- VARELA AGÜÍ, Enrique, «Comunicando el museo», en Esther Jodar Ruiz y Mar Sanz García, coord., *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, págs. 11-12.
- VICENTE HERNÁNDEZ, Eva, Carmen CAMARERO IZQUIERDO y María José GARRIDO SAMANIEGO, «Innovación en los museos europeos. El efecto de las políticas públicas y de las características del museo», en *Economía del patrimonio cultural. Actas VII Congreso Internacional AR&PA 2010*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011, págs. 177-189.
- VIÑARÁS ABAD, Mónica, José María HERRANZ DE LA CASA y Francisco CABEZUELO LORENZO, «La comunicación corporativa de los museos en España a través de la comunicación 3.0. Cuatro años de evolución comunicativa en la Red», en *Actas III congreso internacional comunicación 3.0*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, págs. 1-15.
- WALIAS RIVERA, Luis, «Marketing vs. comunicación. Conflicto práctico y conceptual entre los modelos de gerencia museológica anglosajona y mediterránea», en Patricia Centeno del Canto, coord., *Actas de las 6ª Jornadas de Museología. Propuestas para financiar museo y colecciones*, León: Fundación Sierra-Pambley, 2014, págs. 119-140.
- «The Museum 2.0 Divide. Approaches to Digitization and New Media», *Museum International. Museum Collections Make Connections*, 65, 257-260, 2015, págs. e1-e8.
- *La aplicación del marketing cultural en España como herramienta de gerencia museística* (tesis doctoral), Santander: Universidad de Cantabria, 2016.
- WU, Chin-Tao, *Privatizar la cultura*, Madrid: Akal, 2007.

COMUNICACIÓN DE ARTE (DEFICIENTE USO DE MASS MEDIA Y REDES SOCIALES EN MUSEOS)

MÓNICA IGLESIAS TEJERA Y SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En la era del *canibalismo cultural*, el papel desempeñado por los medios de comunicación sigue siendo fundamental, a pesar de la proliferación de otras vías de difusión como las redes sociales. Con esta premisa presente, hemos analizado el uso y el impacto que estos canales suponen en la comunicación de los principales museos y colecciones de arte contemporáneo de nuestro país.

PALABRAS CLAVE

Comunicación, museo, prensa, redes sociales.

ABSTRACT

Communication of Art (Poor use of mass media and social networks in museums). In the era of *cultural cannibalism* the role played by the media remains essential, despite the proliferation of other channels such as social networks. With this premise in mind, we have analyzed the use and the impact of these communication channels in the major museums and collections of contemporary art in our country.

KEYWORDS

Communication, Museum, press, social network.

INTRODUCCIÓN

El filósofo francés Gilles Lipovetsky afirmaba en una entrevista concedida al periódico italiano *La Repubblica* que «antes, la belleza era una experiencia reservada a los ricos. Hoy, todos poseemos un sentido estético y deseamos una relación estética con la realidad. La fruición artística se ha democratizado, dando lugar al hedonismo difuso»¹ y sentenciaba que el arte se había convertido en una experiencia. A tenor de esta aseveración, los museos juegan un papel decisivo en esa experimentación, de la que se hacen eco los medios de comunicación a través de diferentes canales. En este sentido, cabe distinguir, por un lado, aquellos que podemos considerar tradicionales, tales como la radio, la televisión o la prensa escrita, sin olvidar que el propio museo a día de hoy es ya, en sí mismo, un medio de comunicación y, por otro, es ineludible nominar a las redes sociales entendidas como una plataforma que, además de conectar de manera directa con el público, permiten interactuar con él. En ambos casos, estas dos herramientas, aparentemente tan diferentes entre sí en base a su comportamiento, se convierten en factores decisivos a las que no siempre se les presta la planificación que requieren.

Los estudios dedicados a las relaciones entre las instituciones culturales y los medios de comunicación han sido un tanto exiguos en comparación con los esfuerzos dedicados a la investigación sobre las redes sociales en el ámbito museístico².

Partiendo de esta realidad, hemos realizado el seguimiento de la comunicación de estos centros con la prensa y las redes sociales de los de arte contemporáneo de titularidad y gestión pública y privada de nuestro país. Para ello, hemos manejado el Directorio de Museos y Colecciones de España, cuya llevanza corresponde al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En él, se recogen las referencias y las direcciones web de *1500 museos y colecciones museográficas existentes en España, siendo una viva representación del rico panorama museístico actual*³. Así, con estos criterios de búsqueda, hemos analizado los treinta y cinco centros de arte contempo-

1 Fabio GAMBARO, «Capitalismo artista», *La Repubblica*, 22 de agosto (2013), págs. 41-42.

2 Valga citar algunos títulos como ejemplo: Vicente VERDÚ, «Cultura, museos y comunicación en el siglo XXI», *Museo*, 9 (2004), págs. 11-15; Joaquín LLEDÓ, «Los museos en los medios», *Museo*, 9 (2004), págs. 43-46; Eusebio BONILLA SÁNCHEZ y Trinidad VACAS GUERRERO, *Museos y comunicación: un tiempo de cambio*, Madrid: Dykinson, 2011; Juan Antonio IBÁÑEZ CUENCA y Antonio BARAYBAR FERNÁNDEZ, «Fuentes 2.0 y periodistas. Transformaciones en la comunicación museística», *El Profesional de la Información*, 20 (2011), págs. 634-638; Santos M. MATEOS RUSILLO, *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*, Gijón: Trea, 2012, págs. 88-108. Señalamos a continuación algunos de los títulos más significativos sobre las redes sociales: Álex IBÁÑEZ ÉTXEBERRÍA, ed., *Museos, redes sociales y tecnología 2.0*, Zarauz: Universidad del País Vasco, 2011; Francisco CABEZUDO LORENZO, Mónica VIÑARÁS ABAD y José María HERRANZ DE LA CASA, «La implementación en redes sociales en las industrias culturales: su uso en la gestión de la comunicación», en María Verónica de Haro de San Mateo, María del Mar Grancío y Manuel Hernández, coords., *Historias en red: impacto de las redes sociales en los procesos de comunicación*, Murcia: Universidad de Murcia, 2012, págs. 331-355; Elisa GIACCARDI, ed., *Heritage and Social Media: Understanding heritage in a participatory culture*, London: Routledge, 2012; Kirsten DROTNER y Kim Christian SCHRÖDER, eds., *Museum Communication and Social Media: The Connected Museum*, London: Routledge, 2013; Gemma CARDONA GÓMEZ y María FELIU TORRUELLA, «Redes sociales y museos. Cambios en la interacción cultural», *HERCÚMUS*, 13 (2013), págs. 83-91.

3 Museos registrados en el Directorio de Museos y colecciones de España a cargo del Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
URL: <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral.do>.

ráneo de titularidad y gestión privada existentes en España y los setenta y siete de titularidad y de gestión pública. La elección de la tipología está justificada por el sesgo contemporáneo que les define, lo que implica un dinamismo inherente a su contenido, que indudablemente facilita su incorporación a las redes sociales y su puesta al día en materia de comunicación.

Por otro lado, hay que hacer constar que dentro de este tipo de centros, las instituciones que integran el elenco seleccionado poseen un origen, una trayectoria y una financiación dispar. Indudablemente, incluimos en este trabajo algunos de los espacios pioneros de arte contemporáneo de nuestro país, como el Museu d'Art Contemporani d'Eivissa (Ibiza), el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Junto a estos, se encuentran otros de joven pero consolidado recorrido, caso del Museo Guggenheim de Bilbao, el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) o la Fundación Antoni Tàpies en Barcelona.

Además, también figuran otros de apertura ocasional, caso de la Sala de Exposiciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, además de museos de autor, como el Museo Municipal Mateo Hernández en Béjar (Salamanca) y otros espacios a día de hoy clausurados como, por ejemplo, el Museo de los Ángeles de Arte Contemporáneo en Turégano (Segovia) o la Fundación Antonio Saura en Cuenca, entre otros.

RELACIÓN DE LOS MUSEOS CON LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Desde principios de siglo xx, la difusión del patrimonio exhibido en los museos ha sido objeto de interés de los medios de comunicación. Estos últimos se convirtieron en los principales responsables de la cobertura mediática de estas instituciones, que, además, se caracterizaba por su credibilidad. Así, a pesar de la elevada nómina de canales de información existentes en la actualidad, los medios más longevos siguen ejerciendo como incuestionables indicadores de la visibilidad de estos centros.

A tenor de estas circunstancias, podemos afirmar que el papel desempeñado por el departamento de comunicación de un museo y, en el caso de contar con ellos, el de relaciones públicas, reviste de importancia que corrobora la conveniencia de que esta labor sea desempeñada por un experto en la materia, capaz de adaptar el mensaje en forma de nota de prensa a los receptores y, así, cumplir con el objetivo de acercar el museo a la sociedad. La aparición de noticias relacionadas con estas instituciones en distintos soportes constituye uno de los fines de la labor de ese grupo de profesionales. Actualmente, existe la posibilidad de evaluar y medir cada una de las noticias aparecidas en los medios, lo que permitirá utilizar la información como valor estratégico en beneficio propio, ampliar la cuota de influencia y reducir el riesgo de error en la toma de decisiones, entre otras. En el argot profesional, el dossier de noticias aparecidas en los distintos medios de comunicación se denomina *press clipping* o, simplemente, *clipping* (del inglés, recorte) y es, precisamente, a través de él, cómo se tiene obtiene el *Return On Investment* (ROI), es decir, la razón financiera que compara el beneficio o la utilidad obtenida de la campaña de comunicación en relación a la inversión realizada⁴.

4 Como texto básico al respecto cabe citar a Angels JIMÉNEZ, «Acceso a información periodística a través de servicios», *Hipertext*, 1 (2003), recurso en línea.

Además, el contenido de lo publicado de esta manera, es percibido por el público como información y, por lo tanto, con mayor receptividad, a diferencia de lo que sucedería si se difundiese como simple publicidad⁵. A día de hoy, son numerosas las empresas que se dedican a la recogida de recortes y de medición, caso de Kantarmedia o Punto News. En relación con nuestro tema de estudio, se ha constatado que son escasos los museos que hacen uso de este servicio debido, entre otras cosas, a su restringido presupuesto.

En otro orden de cosas, hemos tenido presente si estos museos cuentan con un departamento de comunicación que se dedique, específicamente, a labores como la realización de actividades de difusión, ocupándose de la relación con los medios de comunicación, principalmente mediante la redacción de notas de prensa, así como de la presencia del museo en Internet, de la producción de materiales audiovisuales y la supervisión de la imagen institucional, entre otros.

Otro de los elementos que hemos tenido en consideración es la página web, en la que se recogen todos los contenidos del centro y si, entre ellos, el de Prensa ocupa un lugar destacado y es accesible desde sitio de inicio.

Por otro lado, hemos analizado el último año y medio de actividad de estos centros, es decir, si han enviado noticias sobre sus actividades a reputados boletines electrónicos como Exitmail y E-Flux, considerados como auténticos difusores a nivel nacional e internacional de avisos estrechamente vinculados con el ámbito museológico, tales como información de exposiciones, convocatorias, congresos, proyectos educativos y actividades artísticas de toda índole. A través de estos medios se garantiza, por un lado, la constante actualización de titulares y, por otro, la recepción de los mismos por parte de un público especializado como son los críticos de arte, los artistas, los historiadores del arte o los profesores universitarios, entre otros, quienes, a su vez, se encargarán de difundir el contenido.

Centrados ya en los resultados del análisis de estas cuestiones relativas a los museos y colecciones de arte contemporáneo en nuestro país, cabe señalar que, por lo que respecta a la página web de los setenta y siete centros de titularidad y gestión pública, tan sólo dieciséis centros disponen de un departamento de comunicación y treinta y cinco cuentan con un sitio web en el que se puede consultar todo tipo de contenidos. De éstas, tan sólo catorce han dedicado un espacio de manera específica a la información que proporcionan a los periodistas, siendo lo más frecuente las notas de prensa, fotos y contacto email.

Respecto a la parte dedicada a la difusión de los contenidos a través de E-Flux y Exitmail, sorprende que únicamente sean cinco los centros de gestión y titularidad pública los que hacen uso de los mismos durante el período objeto de nuestro interés. En relación a E-Flux, son tres los museos que han recurrido a este servicio, a saber, Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles (Madrid) (tres envíos), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) (doce envíos) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (dos envíos). Por lo que respecta a Exitmail, junto al ya citado CA2M (con veintiún envíos) y el MACBA (siete envíos), figuran la Fundación Joan i Pilar Miró en Palma de Mallorca (un envío) y el Museo Picasso (un envío) en Barcelona.

5 Véase, entre otros, Gonzalo ABRIL, «La información como formación cultural», *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 12 (2007), págs. 59-74.

En relación a las instituciones de titularidad y gestión privada, de las treinta y cinco registradas son sólo cuatro las que aún no disponen de una página web. Aquellas que cuentan en esta última con un área reservada a la prensa son nueve, mientras que trece tienen un departamento de comunicación. Dada la relevancia de algunos centros incluidos en este apartado, resulta lógico descubrir que ha sido el Museo Guggenheim de Bilbao el que ha apostado de manera decidida por la difusión vía boletín, registrándose trece envíos en E-Flux y nueve en Exitmail, a diferencia de las fundaciones Antoni Tàpies y Joan i Pilar Mirò, además del Centro de Arte Caja de Burgos, que únicamente realizaron un envío cada uno en E-Flux. Por lo que atañe a Exitmail, es la Fundación-Museo Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra) la que cuenta con un envío a este boletín.

LOS MUSEOS E INTERNET

Fue en la década de 1990 cuando Internet apareció en nuestras vidas, afectando y modificando la manera de gestionar y entender el mundo. Desde entonces, muchas cosas han cambiado. Los museos no han sido una excepción en este sentido y, desde hace años, han contado con este medio como una de sus principales herramientas de comunicación. Así, la página web constituye una efectiva tarjeta de presentación de cualquier centro y en ella se incluye una variada información, ya sea de carácter general, caso, por ejemplo, el horario, el emplazamiento o los servicios que ofrece, además de otra más específica, centrada en su vertiente expositiva, en relación a la colección permanente y las exposiciones temporales, entre otras⁶. De este modo, el siguiente paso ha consistido en la incorporación de los museos del 1.0 al 2.0, es decir, a las redes sociales. Aludimos con este término a las aplicaciones web que favorecen el contacto entre individuos siguiendo unos criterios, tales como una relación de amistad, intereses en común, vínculo profesional, etc. Su éxito e impacto en nuestra sociedad ha sido tal, que constituyen un método de estudio en ramas del conocimiento como la antropología o la sociología. Entre las más empleadas encontramos Facebook, Twitter e Instagram, de las cuales la primera ha sido seleccionada, por su gran popularidad, como principal indicador de la propuesta planteada por las autoras de este texto.

LOS MUSEOS Y LAS REDES SOCIALES

En la actualidad, la presencia de los museos en la red y, sobre todo, en las de carácter social, está completamente asumida y normalizada, pero hasta hace pocos años este hecho era impensable⁷. La afirmación, lejos de ser novedosa, ha sido objeto de estudio desde el

6 Citamos algunos títulos, tales como María Luisa BELLIDO GANT, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón: Trea, 2001 y Ana María TRIGO ALONSO, *Arte y museos en Internet: cómo acercar el arte y las nuevas tecnologías a los humanistas del siglo XXI*, Madrid: Creaciones Copyright, 2011.

7 La bibliografía al respecto es extensa, pero citamos, entre otros, a Javier CELAYA, «La visibilidad de los museos en la web 2.0», *Amigos del Museo. Museos, nuevas tecnologías y sociedad*, 29 (2009), págs. 24-26.

año 2009, fecha en la que comenzaron a publicarse los primeros textos en los que se planteaba las consecuencias de esta acción, hasta ser una constante en la actualidad.

A esto se suman los foros organizados por profesionales de los museos sobre la conveniencia de su presencia en este tipo de espacios en línea y, sobre todo, su efectividad. Compartir incipientes experiencias y dudas al respecto, fue lo que propició la celebración de seminarios y mesas redondas⁸, entre las que cabe citar la convocada por el Museo Nacional de Escultura en el año 2014 bajo el sugerente título *Los museos no entienden las redes sociales*⁹.

Por último, cabe señalar los estudios realizados sobre aspectos directamente relacionados con esta comunicación, que es el uso y el contenido que estos centros incorporan a estas herramientas¹⁰.

Así las cosas, estos esfuerzos responden a la presentación del museo como algo más que un contenedor de patrimonio y transmisor de cultura e identidad, ya que, además de eso, también desempeña funciones de entretenimiento y consumo. Es cierto que la competencia de estas instituciones es cada vez mayor, ya que *están sumergidos en el mercado de ocio y constituyen una oferta que, aunque peculiar, compite con muchas otras por ganarse la voluntad y la elección del visitante*¹¹.

Por otro lado, esta puesta al día abre una vía para interactuar con el público y, así, responder a sus inquietudes sociales, intelectuales y emocionales¹². En torno a esta situación han visto la luz numerosos textos en los que se alude, principalmente, a las ventajas de estas plataformas, ya que, entre otras cosas, permiten llegar a otros posibles visitantes, caso, por

8 Caso de *Abiertos a todos: museos socialmente comprometidos. Reflexiones y experiencias*, organizado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, celebrado en noviembre de 2013 en el Museo del Romanticismo. Del programa hay que destacar, por el tema que nos ocupa, la intervención de María Jesús Cabrera Bravo, Ayudante del Museo Nacional del Romanticismo, quien informó, en su conferencia titulada *Conectados al siglo XIX*, de la labor que se llevaba a cabo desde el citado museo en las redes sociales.

9 Fue una jornada celebrada el 7 de febrero de 2014, organizada por el citado museo, en el que los conservadores de varias instituciones debatieron sobre su papel como responsables de la comunicación de estos centros y compartieron experiencias y estrategias. Como señalaron sus organizadores, con este título bautizó el periodista José Ángel Montañés un texto publicado en el periódico *El País* el 8 de diciembre de 2011, en el que se cuestionaba el uso o mal uso de los museos de este tipo de plataformas sociales.

10 José Nicolás DEL RÍO CASTRO, «Museos y redes sociales, más allá de la promoción», *REDMARKA. Revista Digital de Marketing Aplicado*, 7 (2011), págs. 111-123; Soledad GÓMEZ VÍLCHEZ, «Evaluación de preferencia y participación. Museos españoles y redes sociales», *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, (2012), págs. 1-8; Miquela FORTEZA OLIVER, «El papel de los museos en las redes sociales», *Biblios*, 48 (2012), págs. 31-40; José Carlos LOSADA-DÍAZ y Paul CAPRIOTTI, «La comunicación de los museos de arte en Facebook: comparación entre las principales instituciones internacionales y españolas», *Palabra Clave*, 18 (3), págs. 889-904.

11 Elena BECERRA MUÑOZ y Beatriz DOMÍNGUEZ CONTRERAS, «Museos, comunicación y jóvenes: la comunicación y sus efectos en la población de referencia del museo», *Historia y Comunicación Social*, 19 (2014), pág. 605.

12 Ángel Blas RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, «Nueva sociedad, nuevos museos», *PH Boletín*, 34 (2001), págs. 106-109.

ejemplo, de los adolescentes o del denominado no público mediante acciones dirigidas¹³. Además, como señaló Bellido Gant, *las posibilidades que el medio digital ofrece posibilita la democratización del acceso a la información, lo que, a la postre, redundará en un acercamiento al bien patrimonial*¹⁴.

Así, se ha llegado a afirmar que los motivos por los que los museos, especialmente los de arte, introducen esta modalidad son variados, pero uno de ellos es, sin duda, el de fidelizar al público, ya sea físico o digital¹⁵. De ahí, la necesidad de llevar a cabo una efectiva y variada relación con este último, enfatizando el papel del centro como medio de comunicación, en el que participan tanto emisor como receptor, generando historias de todo tipo¹⁶.

Una vez superadas las reticencias iniciales a figurar los museos en las redes sociales, constatamos que a día de hoy es un hecho totalmente asumido. Así se desprende de los resultados de nuestro sondeo, puesto que de los treinta y cinco centros de gestión y titularidad privada, tan sólo trece carecen de una cuenta abierta en Facebook. Por el contrario, de los setenta y siete de carácter público son treinta y siete los que apuestan por esta nueva manera de relacionarse con sus visitantes y esta cifra no ha hecho más que aumentar.

Las bonanzas de esta plataforma social son sobradamente conocidas. En primer lugar y en relación con los museos, hay que señalar que está perfectamente integrada en la web oficial, lo que potencia su uso por parte de todos aquellos que visiten el sitio con distintas intenciones (consulta específica, información práctica o por pura curiosidad, etc.). El segundo puesto y, quizá más significativo, es que a través de esta aplicación es posible establecer una relación con la institución, de manera que se convierte en un diálogo donde todo aquel interesado puede opinar, comentar y debatir, lo que supone un enriquecimiento y, sobre todo, una retroalimentación valiosísima para los centros.

Sin embargo, hay que tener también presentes algunas cuestiones previas a registrar un perfil en Facebook. La primera es contar con un responsable que de manera constante se haga cargo de su actualización, puesto que su obsolescencia arruinaría la reputación digital del museo. En este sentido, hemos apreciado la falta de constancia en esta labor

13 A continuación se citan algunos títulos, a modo de ejemplo: Patricia CORDERO, «Museos 2.0: las redes sociales como enlace directo entre los museos y su público», *Crisis analógica, futuro digital: actas del IV Congreso on line del Observatorio para la Cibersociedad*, 2009, recurso en línea; María Luisa BELLIDO GANT, «Los nuevos hábitos de consumo cultural», *Amigos del Museo. Museos, nuevas tecnologías y sociedad*, 29 (2009), págs. 13-17; Araceli CORBO, «Museos y redes sociales: un encuentro», *Revista ICOM-CE Digital*, 5 (2010), págs. 44-49; Á. IBÁÑEZ ETXEBERRÍA, ed., *Museos*; M. FORTEZA OLIVER, «Papel», págs. 31-40; María Jesús CABRERA BRAVO y María Carmen CABREJAS ALMENA, «Del XIX al XXI: el Museo del Romanticismo en Internet», *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 56 (2013), págs. 88-100; Elena BECERRA MUÑOZ y Beatriz DOMÍNGUEZ CONTRERAS, «Museos, comunicación y jóvenes: la comunicación y sus efectos en la población de referencia del museo», *Historia y comunicación social*, 19 (2014), págs. 603-611.

14 M. L. BELLIDO GANT, «Nuevos», pág. 14.

15 Victoria LÓPEZ BENITO, «La museografía de los museos de arte: un modelo en proceso de cambio», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), pág. 469.

16 Son numerosos los textos que se ocupan de este objeto, entre los que cabe citar entre los más recientes el de María VINENT CÁRDENAS, Carolina MARTÍN PIÑOL y Josep GUSTEMS CARNICER, «Museos y modelos de comunicación», *Educación artística: revista de investigación*, 6 (2015), págs. 129-141.

por parte de algunos centros incluidos en el listado seleccionado para este estudio, como por ejemplo de la Colección de arte Fundación Berrutti en Valdemanco (Madrid), cuyas incorporaciones a la red se realizan aproximadamente cada cinco meses y, lo que es peor, disponer de un perfil completamente vacío de contenido, caso del Museo Joaquín Peinado en Ronda (Málaga) o el Museo del Maestro Palmero en Almodóvar del Campo (Ciudad Real).

Otra de las apreciaciones es que, tras el chequeo del perfil de los citados centros, se constata que su presencia en esta red social en la mayoría de los casos se considera como un espacio meramente informativo o promocional, en el que la interacción del público sigue siendo notablemente escasa. En este sentido, se confirman que el contenido de lo publicado se sigue adaptando a las cuatro categorías establecidas por el doctor José Nicolás del Río Castro en el año 2011, es decir, notificaciones, promociones, difusión e invitaciones¹⁷. Las primeras son las relativas a la agenda del museo, es decir, se alerta sobre los avisos y los recordatorios de las actividades, mientras que la segunda alude a las cuestiones relacionadas, por ejemplo, con los concursos y las publicaciones.

Por lo que atañe a la labor de difusión, aquí hemos encontrado una mayor variedad, ya que los fondos de la institución constituyen el principal objetivo, siendo una de las entradas más frecuentes las de las efemérides de alguno de los artistas artífices de alguna obra que integra la colección, a lo que se suma todo aquello que tiene que ver con la exposición temporal, caso del montaje y desmontaje o imágenes de la inauguración y su repercusión en la prensa, entre otros. Por último, las invitaciones son, quizá, las que cumplen mejor con el cometido de Facebook, ya que a través de esta plataforma incita a su público a que asista a experimentar los proyectos programados desde el museo.

CONCLUSIONES

Los ciento doce museos estudiados de titularidad y gestión pública y privada de arte contemporáneo seleccionados para la elaboración de este trabajo han permitido llegar a unas conclusiones, que si bien constituyen una pequeña parcela dentro del amplio panorama museístico actual, arrojan unas cifras lo suficientemente representativas del estado de la comunicación de arte en nuestro país.

En relación a esto, en primer lugar aludimos a los setenta y siete museos de gestión y titularidad pública, que suponen el 69% de la muestra escogida, el 45% cuenta con una página web institucional, es el 21% el que dispone de un departamento de comunicación de manera constante, pero sólo el 18% de ellos son los que incluyen un apartado específico de prensa en su sitio web y, por último, el 7% ha hecho uso, a lo largo período estudiado, del servicio de los boletines difusores de noticias. Por lo que atañe a las redes sociales de estos centros, son el 48% de ellos los que poseen un perfil activo.

El panorama varía ligeramente con respecto a los museos de gestión y titularidad privadas, que suman el 31% de la muestra elaborada por las autoras. Así, el 89% de ellos tiene una página web, mientras que el departamento de comunicación figura en el 37%, de los

17 J. N. DEL RÍO CASTRO, «Museos», pág. 116.

cuales el 26% ha dedicado un espacio de su web a la prensa. La difusión externa de sus contenidos a través de E-Flux y Exitmail es del 14% y su registro en Facebook es del 63%.

Las cifras permiten concluir que, a pesar de la innegable importancia de la digitalización en el mundo de los museos, el impacto es aún moderado en los de gestión y titularidad pública, ya que el 55% carece de una página web, una imprescindible tarjeta de presentación de estas instituciones, a diferencia de lo visto en el caso de los privados. Esta circunstancia se ratifica también en el modo de difusión de su programación, ya que hay diferencia a la hora de utilizar boletines de difusión. Así, los privados emplean estos servicios de manera más sistemática, caso, por ejemplo, del Guggenheim de Bilbao.

En el año 2010 fue la fecha oficial del auge de Facebook en el entorno de los museos y, desde entonces, las instituciones españolas han actuado de manera dispar con respecto a su uso. Como hemos constatado, a pesar de la popularidad de este medio, la cifra de su empleo no ha sido tan generalizada como se vaticinaba hace unos años (recordemos que son el 48% en los públicos y el 63% en los privados). Además, a pesar del paso del tiempo y de la experiencia adquirida, el contenido colgado en este espacio apenas ha variado en este lapso de tiempo, ya que sigue prevaleciendo el empleo de Facebook como un divulgador de la información de la página web, sin apostar, de manera decidida, por una actitud más interactiva y receptiva, lo que sin duda alteraría de manera definitiva la reputación digital de cada centro.

FUENTES, HISTORIOGRAFÍA Y LITERATURA ARTÍSTICA: DE LA ANTIGÜEDAD AL LIBRO DE ARTISTA

Presidente: Fernando Marías (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Ponente: Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada*)

El viaje de Soledad Acosta de Samper por España (1892): Gusto estético, compromiso social y participación científica.

Secretario: Luis Méndez Rodríguez (*Universidad de Sevilla*)

PRESENTACIÓN

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

La legibilidad de las fuentes es uno de los grandes retos de la Historia del Arte. Poner el foco en una mesa sobre la dificultad que existe en la actualidad para nombrar y definir las fuentes constituye todo un reto y una necesidad ante unos estudios de raíz semiótica. Fuentes de las que somos depositarios, con las que construimos el entendimiento y nuestra relación con el pasado, pero que a la vez son la legitimación de nuestro presente. Reconocerlas, interpretarlas y analizarlas constituye no sólo un hecho trascendental de los estudios de Historia del Arte, sino también de su propia evolución futura. Los textos presentados a esta mesa 3 no hablan propiamente de la “ontología” de las fuentes, de los problemas epistemológicos y metodológicos, pero sí que abordan desde la heterogeneidad de las propuestas la transformación de los modelos de análisis y la incorporación de nuevas fuentes al discurso artístico para comprender la propia concepción del arte, del artista, de la práctica artística y de sus circunstancias, así como de la vigencia de los modelos tradicionales de estudio. Esta mesa ofrece una visión complementaria del estudio artístico a través del análisis de piezas literarias, de vocabularios, recetarios y de narrativas visuales, acudiendo a su origen y señalando cómo la interpretación de las mismas ha condicionado los discursos histórico-artísticos en cada época. La lectura que se ha hecho de ellas a lo largo del tiempo ha propiciado paradojas, olvidos, contradicciones o lecturas ideológicas interesadas a partir de interpretaciones, de hermenéuticas sobre la recepción del arte y de planteamientos conceptuales sobre los propios artistas. Otro factor a tratar ha sido la revisión de la construcción historiográfica que ha constituido paradigmas y miradas persistentes que en la actualidad no se sostienen, pues durante ciertos periodos de tiempo se han seleccionado unas fuentes frente a otras para forjar identidades y construcciones ideológicas nacionales. En este sentido, resulta imprescindible revisar desde una perspectiva historiográfica, los estudios realizados desde el siglo XIX y cómo han influenciado la prevalencia de determinadas tendencias de análisis. A su vez, asistimos al debate sobre la producción artística y la recepción de la obra de arte ante unos omnipresentes espectadores, que modifican su mensaje adaptándolos al discurso histórico e ideológico de su tiempo.

El marco teórico de la investigación artística parte del análisis de las fuentes, de los usos y la interpretación de los documentos, del papel jugado por la propia historiografía y del estudio de la literatura artística, pero también hay que indagar sobre otros espacios poco atendidos que pueden deparar territorios de investigación y análisis inéditos. Esta pluralidad de enfoques se percibe en los distintos planteamientos de las comunicaciones de esta mesa, donde se ha debatido sobre los usos, el contexto, la intencionalidad de las fuentes visuales y literarias, puestas en cuestionamiento por su supuesta objetividad, de la información que transmiten y de la que no pueden hacerlo.

La diversidad de planteamientos ha obligado a organizar la mesa en bloques a partir del análisis realizado de las fuentes artísticas y documentales, de la literatura artística y de la historiografía. El trabajo que abre el primer bloque (Luis Cuesta Hernández) pone de manifiesto el debate sobre la producción, recepción y aceptación de fuentes según conceptos de centro y periferia, Europa y América. El uso de las fuentes grabadas en la pintura, especialmente en lo que respecta al uso de fuentes europeas en ámbitos locales, la defensa del arte del grabado (José Manuel Almansa, Fernando González Moreno), así como la utilización de las fuentes documentales, literarias y visuales mediante su comparación para explicar o desmentir discursos oficiales, completando los significados iniciales (Nozomi Yamada y José Blanco Perales). La aparición de nuevos medios de reproducción de imágenes como la litografía, y la ampliación del público que accede a una nueva cultura visual, consumiendo imágenes a través de los medios de progreso de la cultura burguesa, se ha puesto de manifiesto a lo largo de esta mesa (Inmaculada Rodríguez Moya), con especial énfasis en las posibilidades de estudio de las lecturas de tratados y textos a través de las bibliotecas de artistas desde la contemporaneidad (José Javier Azanza).

Un segundo bloque se centra en la literatura artística, recogiendo las novedades aparecidas, y las explicaciones científicas de los elementos que intervienen en la representación. Los tratados se han revelado como una referencia obligada para las distintas artes y distintos autores, se han acercado a la interpretación, el juicio crítico y la recepción de modelos; de igual modo que también se han planteado otros documentos que permiten completar la reflexión de la práctica y defensa de la pintura a partir de comentarios epistolares de coleccionistas (María Cristina Hernández); anotaciones a obras fundacionales de la literatura artística moderna como son recetarios (Miguel Ángel Herrero); poemas sobre la defensa del carácter noble y liberal de la práctica artística (Alejandro Jaquero); el uso, decoración e interpretación de las imágenes (María Belén Díez-Ordás); así de aquellos símbolos de la fiesta europea (Cristina Igual). Otro tema de debate ha sido la aceptación, mantenimiento y vigencia de los tratados de arquitectura y de la figura del arquitecto a partir de la construcción de discursos nacionales, y construcción de la primera historiografía artística (Alberto Luque y Miriam Cera).

La revisión historiográfica es una línea de trabajo necesaria, analizando los debates que han vinculado artistas y obras (Irene González), realizando un estado de la cuestión sobre el poder, el comercio y el arte (Gloria Spinosa, Guadalupe Romero). Estudiar el desarrollo de una teoría del arte en el siglo XIX es un eje fundamental de estas comunicaciones, pudiendo agruparse en torno al hilo conductor de la construcción de la memoria de Al-Andalus en el arte español (Juan Carlos Ruiz Sousa y Catalina Cantarellas), así como los cambios de gusto en el Romanticismo entre clasicismo y medievo (M^a Victoria Álvarez). Se ha insistido en la necesidad de buscar nuevas metodologías de análisis de las fuentes, en

un momento de cambio de escala, caracterizado por la transformación del documento en dato a través de nuevos modelos de análisis y aproximaciones informáticas (Pedro Luengo y Nuria Rodríguez). Por último, y como conclusión, se ha puesto de manifiesto la desconfianza y la prevención necesaria que hay que tener con la interpretación de las fuentes, así como la necesidad de explorar nuevos modelos interpretativos.

FUENTES CLARAS, PERO NO INOCENTES

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid–RAH

En memoria de Agustín Bustamante

Permitidme que recomience con un toque humorístico, que tanto le gustaban a nuestro colega desaparecido; en la portada de la edición de 1721 (La Haya) de *La charlateanerie des savants* de Johann Burkhard Mencke, se representa un grabado titulado *Mundus vult decipi*, el mundo quiere ser engañado, con el que se pretendía retratar al mundo de la erudición como un teatro cuyo auditorio, en lugar de crítico, se muestra crédulo y complaciente¹. Más allá de que pueda parecer una provocación por mi parte, aunque un congreso académico debiera exigir no solo la provocación sino, como su corolario, propiciar la falta de aquiescencia, y por lo tanto promover la discusión y el debate, con esta imagen –tomada de un libro de Anthony Grafton (1950)– pretendería llamar la atención sobre la situación epistemológica en la que la historiografía del arte de nuestro país se halla inmersa con respecto a las fuentes, tema del que se ocupa esta sección: «Fuentes, historiografía y literatura artística: de la Antigüedad al Libro de artista», dentro de «La formación artística: creadores, historiadores, espectadores».

Nuestros participantes se han centrado –se centrarán oralmente dado que les he precedido en el uso de la palabra pero ya han hablado cuando cierro estas páginas, julio de 2017– mayoritaria y fundamentalmente en lo que llamaríamos –al menos desde Julius von Schlosser²– la *literatura artística*, las fuentes escritas de carácter biográfico e historiográfico,

1 J. B. MENCKE, *De charlataneria eruditorum declamationes duae*, Leipzig, 1715. Anthony GRAFTON, *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton University Press, Princeton, 1990 (*Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Crítica, Barcelona 2001, págs. 81-82).

2 Véase la obra (wickhoffiana, crociana, longhiana) de Julius von SCHLOSSER (1866-1938) o Julius SCHLOSSER-MAGNINO [desde 1935], *Die Kunstilliteratur* (1924; ed. it. 1935, ed. esp. Madrid, Cátedra, 1976) y «*Stilgeschichte*» und «*Sprachgeschichte*» in der bildenden Kunst (1935).

las relaciones de viajes y geografías y también, como es lógico en las últimas décadas, de los escritos de carácter teórico, abandonada ya su reducción a una fuente más para la datofagia, ya denunciada, en fechas ya tan lejanas como 1951, como uno de nuestros ídolos historiográficos por parte del *anti-idólatra* Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985).

Nuestro interés hispano por la recuperación de este tipo de fuentes teórico-literarias podría remontarse hasta Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884) quien, hace siglo y medio, y en *El Arte en España* (1862-1870), dio entrada a las páginas seiscientistas de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), por su parte, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1989), intentó una recopilación analítica, desde la altura de sus tiempos y su propia impostación ideológica, de tan diversísimos materiales, dando pié a la obra antológica, ahora en sentido estricto, de Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971); sus *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (5 vols., 1923-1943) constituyeron un monumento que ha lastrado en buena medida la renovación de su legado, quizá excesiva y comodamente en dependencia con respecto a su labor, su selección y sus transcripciones³.

Sea en el ámbito de las fuentes teóricas artísticas o arquitectónicas, la aportación realizada en este campo desde estos años centrales del siglo xx ha sido al menos cuantitativamente mayúscula y colectiva; al margen de las contribuciones singulares –que omito por estar en la cabeza de todos– baste el testimonio de obras como los *Libros con arte, arte con libros* de 2007, «*Sacar de la sombra lumbre*». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)* de 2012 o *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos* de 2015⁴. Incluso en esta última publicación, Antonio Bonet Correa (1925), editor de Schlosser entre nosotros y uno de nuestros más importantes contribuyentes al género⁵, ha podido reflexionar sobre su taxonomía y su práctica, desde la atalaya de su experiencia de más de medio siglo⁶.

Si nuestro interés se dirigió de entrada a una transcripción documental y a un uso de su conocimiento básicamente positivista, datofágico, hemos ido evolucionando hacia su uso crítico, de entrada procediendo a una filiación de las fuentes –escritas u orales– de

- 3 Quizá desde la reinagural síntesis de FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981 y 19912, hasta obras tan recientes como la edición de *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España [1659]*, ed. David García López, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- 4 *Libros con arte, arte con libros*, eds. María del Mar Lozano Bartolozzi y Francisco M. Sánchez Lomba, Cáceres: Junta de Extremadura, 2007. «*Sacar de la sombra lumbre*». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello Velasco, Madrid: Abanda-Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012. *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, eds. Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán, Málaga-Madrid: Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- 5 Sea como editor de muchas de ellas (véase su recopilación de ensayos introductorios, recogidos en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid: Alianza, 1993) o como editor de antologías y recopilaciones bibliográficas.
- 6 Antonio BONET CORREA, «*De Res Bibliographica*. Clasificación de los libros de teoría y práctica de las artes visuales», en *Teoría y literatura artística...*, 2015, págs. 15-26. No menos reflexivo es el ensayo de Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA, «La teoría y la literatura artística ante las condiciones de nuestro tiempo», en *Teoría y literatura artística...*, 2015, págs. 1033-1080.

nuestras fuentes literarias, reconstruyendo sus orígenes también en la tratadística, para finalmente tener en cuenta que lo importante de las fuentes es la secuencia *leer, anotar, escribir*; ésto es, la que nos lleva a entenderlas, digerirlas y hacerlas operativas.

Por otro lado, y hasta cierto punto, en la actualidad podríamos decir que todo es una fuente, de naturaleza genérica o puntual; desde las teóricas, literarias, cultural-librescas, gráficas, incluso monumentales, pues como señalaran ya a comienzos del siglo XVIII arquitectos como el jesuita austríaco-italiano Andrea Pozzo, o entre nosotros Vicente de Acero y Acebo, los edificios son también *textos mudos*, constituyen un tema de diálogo para las obras de arte posteriores que las toman como referente.

Además, no nos podemos hoy quedar en la mera aceptación acrítica de las fuentes, desde los tratados a las fuentes gráficas. No solo nos basta con ellas un ejercicio de identificación y filiación; es necesario una atención mucho mayor que la usual hasta la fecha hacia *el cambio*, la transformación a la que la fuente es sometida en su proceso de sucesivas apropiaciones por parte de los artistas, tal como el mundo de las fuentes literarias se ha volcado en la reconstrucción de los *stemma*, de los árboles genealógicos de dependencias –de continuidades y discontinuidades– en las cadenas de textos.

La crítica textual a la que se han sometido las fuentes de los textos, desde Lorenzo Valla o Jean Mabillon, podría ponerse en paralelo una crítica de las imágenes, no tanto como una diplomática –a la manera inaugurada por el primero en el Quattrocento si se quiera– que demuestre que una imagen es un falso, que puede serlo, sino que penetre en los estratos sedimentarios de una creación, analizando sus fuentes gráficas y las sitúe en un contexto que no solo sea formal sino ideológico; de ahí la falta de inocencia a la que hacíamos referencia en nuestro título, glosando los conocidos versos del Quinientos hispano. Nuestro trabajo más tradicional nos ha llevado a la identificación de unas fuentes gráficas, recuperando un *stemma* que, a la manera de los de los manuscritos, se halla siempre detrás de cada imagen; pueden ser otras obras, otros dibujos, y sobre todo estampas, o textos, las fuentes iconográficas de la tradición iconológica warburgiana-panofskyana, aunque éstas tiendan casi siempre a involucrarse en la corporeidad de una figuración; leemos con imágenes y no solo textos o palabras.

En un segundo momento, es un decir, nos preocupamos no solo de una filiación y una deuda figurativa, artística, sino de la significación añadida que a nuestra obra dan las variaciones introducidas por el productor con respecto a la imagen fuente: no en un fenómeno de influencia pasiva –ya lo reiteró Michael Baxandall– sino en otro, plural, de apropiación activa, de destrucción, de falta de intelección, de transformación adaptativa, etc.

Dado que yo mismo me he inclinado desde al menos 1979/1981, con Agustín Bustamante y otros colegas, hacia la edición crítica y el análisis de tal tipo de fuentes teóricas y literarias, no debiera de extrañarme el éxito en nuestra sección santanderina de las aportaciones de las que en breve seremos testigos; no obstante, he de confesar que me ha sorprendido el muy limitado número de comunicaciones del segundo gran tipo de fuentes de la historia del arte, las fuentes gráficas.

El hallazgo e identificación de una fuente figurativa para cualquier obra de nuestro arte, desde la antigüedad a nuestros días (léase por ejemplo el *Guernica* de Picasso de 1937) si es que debemos seguir pensando en esta obra como contemporánea, puede incluso llegar a las páginas de la prensa, poco amiga de noticias histórico-artísticas que no caigan en el sensacionalismo y el amarillismo. Estas fuentes gráficas pueden ser tanto mo-

numerales –los artistas no dejan jamás de dialogar con las obras de los demás, pasados o contemporáneos– como estrictamente gráficas, ésto es, dibujos (aunque quizá cabrían más de lleno en la categoría precedente) y, sobre todo, estampas, aunque también pertenezcan a aquella.

Si como acabamos de señalar todo es fuente, deberíamos abandonar algunas categorías epistemológicas viejas, dándolas por obsoletas, como la separación maniquea de textos vs. imágenes, de una dieciochesca naturaleza *lessingniana*, y enfrentarnos con la indisolubilidad del binomio texto e imagen⁷. Y adoptar algunas prácticas no muy frecuentadas.

De la misma forma que con las fuentes escritas, como nos haya reiterado Peter Burke⁸, su significado solo se completa en el diálogo entre texto y lectura «comentada», en el espacio de la singularidad de un ejemplar de un tratado por ejemplo⁹, otro tanto debiera acaecer con las fuentes gráficas¹⁰. Sin embargo, como mucho, aun siendo meritorios tales estudios, tendemos a recopilar repertorios utilizados por una escuela o un artista¹¹. En otros casos, donde la excepcionalidad de la «recepción» y eventual uso serían del máximo interés, no dejamos de quedar en estado de perplejidad, al abandonarse incluso el estudio de la singularidad –espacio y tiempo– de esas fuentes gráficas¹².

-
- 7 Véase al respecto nuestra reflexión en Fernando MARIAS y María Cruz de CARLOS VARONA, «Cultura visual y cultura literaria en Velázquez», en *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, ed. Benito Navarrete Prieto, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008, págs. 108-119.
- 8 Peter BURKE, *Los avatares de «El Cortesano». Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- 9 Fernando MARIAS, «El lugar de los Sagrados en la tratadística del Renacimiento», en *Libros con arte...*, 2007, págs. 101-121 y «Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI», en *Teoría y literatura...*, 2015, págs. 63-76.
- 10 Véase por ejemplo, *Prints in Translation, 1450-1750. Image, Materiality, Space*, eds. Suzanne Karr Schmidt y Edward H. Wouk, Oxford: Routledge, 2017.
- 11 Por ejemplo, Benito NAVARRETE PRIETO, *Pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: FAHA, 1998; Benito NAVARRETE PRIETO, Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid: Arco/Libros, 2008; o David GIMILIO SANZ, «La transmisión de los modelos. Del grabado europeo a la pintura valenciana del Museo de Bellas Artes», *Ars longa*, 24, 2015, págs. 135-151.
- 12 Véase, por ejemplo, la *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, ed. Jesús María González de Zárate, 10 vols., Vitoria: Ephialte, 1992-1996 e «Imágenes en El Escorial», en *Literatura e imagen en El Escorial: actas del Simposium 1996*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, 1996, págs. 295-336. En este caso, no estamos seguros de si nos hallamos ante una recopilación –ordenada por autor, no en función de la topografía de las estampas del monasterio laurentino– de los materiales escurialenses, fotografiados y estudiados en su individualidad, o de una inútil fusión del catálogo y la escasas ilustraciones del benemérito trabajo de Aurora CASANOVAS, «Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 16, 1963-1964 y 17, 1965-1966, por una parte, y de las imágenes del *The Illustrated Bartsch*, 96 vols., Norwalk, CT, Abaris Books, 1978 en adelante, por otra. La referencia de González de Zárate a que «el material fotográfico procede, en su mayoría, del Museo de Arte de Cataluña» (en *Real colección de estampas...*, I, p. xxi), que se unifican los fondos de las estampas, y que no se agradezcan las fotos a Patrimonio Nacional o a los agustinos del Escorial, o se establezca un listado de propiedad, nos deja con muy serias dudas; por otro lado, aparentemente el Museo de Cataluña solo solicitó reproducción de las estampas que no poseía su propia institución.

Aunque ninguno de nosotros desprecie la oportunidad de la caza y captura de una de estas fuentes, en la que se organiza nuestra historiografía de encadenamientos –en muchos casos incluso muy forzados y autoindulgentes en la identificación– e «influencias» –más que de apropiaciones–, somos mucho más reacios al análisis de sus recepciones y manipulaciones, y de las diferencias entre fuentes y resultados finales. Deberíamos tal vez, como con la aceptación crítica de los tratados o cualquier otra fuente escrita –documental o literaria–, proceder de la misma forma con respecto a las fuentes gráficas; sería necesario no solo ir a su filiación e identificación, sino conceder –permítaseme la reiteración– una mucho mayor atención al cambio, la transformación a la que la fuente hubiera sido sometida, en su proceso de transformación, apropiación y adaptación a otro medio, por parte de nuestros artistas.

Permítaseme un ejemplo, de apropiación de otro género no menos deslizante. Es bien sabido el interés de los españoles por las tablas del Bosco, de Diego y su hijo Felipe de Guevara, pasando por la Duquesa de Nassau y Marquesa del Zenete, Mencía de Mendoza y Fonseca, a Felipe II, desde sus correrías como príncipe por los Países Bajos (1548-1551 y 1554-1558). También atesoraron o intentaron adquirir originales o copias el I Marqués de Cortes Juan de Benavides, el IV Marqués de Villafranca García de Toledo y su hermano Luis de Toledo, don Juan de Austria, el II Duque de Alcalá Perafán de Ribera, el III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo y su hijo, prior de la orden de San Juan, Hernando de Toledo. Es bien conocido cómo Felipe de Guevara (hacia 1560), Ambrosio de Morales –entre 1535 y 1586– y Fray José de Sigüenza en 1605 escribieron desde perspectivas varias sobre las obras del pintor, el último como defensor de las mismas ante las críticas que se dirigían a su quehacer y exposición presente; algunos lo tenían «infamado de hereje» cuando para él sus pinturas eran «libros de gran prudencia y artificio». Son algunas de nuestras más famosas fuentes literarias, a las que volvemos una y otra vez¹³. Siempre hemos dado más importancia al elogio que al contexto de las críticas y nos hemos olvidado del paso por las cárceles inquisitoriales del fraile jerónimo analista del Escorial.

Mas debiéramos atender más a aquéllas, dado que como también dijera Fray José, había «gente que repara poco en lo que mira». Fue el caso del citado IV Marqués de Villafranca García de Toledo, que solicitó copias a Antonio Perrenot de Granvelle, hombre de letras y artes entre Flandes, Italia y España, ministro del rey, cardenal desde 1561 y virrey de Nápoles en los años setenta; Granvela le recordó en 1560 que las obras del neerlandés serían un escándalo en España y perseguidas por parte de la Inquisición¹⁴, especialmente

Véase también la crítica de Mark McDONALD, «The Print Collection of Phillip II at the Escorial», *Print Quarterly*, xv, 1, 1998, págs. 15-34, esp. pág. 16, n. 11.

13 Véanse por últimos, Felipe de GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, ed. Elena Vázquez Dueñas, Madrid: Akal, 2016 y Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid: Doce Calles, 2016, págs. 40-42 y 140-144.

14 Carta de Antonio Perrenot a García de Toledo (Amberes, 20 de mayo de 1560, BP, II/2188, s. fol.): «... entiendo que [tachado: están] se han defendido [tachado: semejantes cosas como los quadros que v.s. me dio, en los cuales] en España por la Inquisición las pinturas de [tachado: Bosco] Hierónimo Bosco y señaladam[en]te en el carro de heno, y en el paraíso y Infierno, y ahún en el sanct martín hay cosas [tachado: cosillas] como v.s. se debe acordar y quizá en España [tachado: no parecerían donde se] no parecerían bien y por dezir la verdad [guillotinado] quadros y el fin a que tendían es dañoso; mas como aquí se vieron ya tanto tiempo ha, escandalizan menos que si [tachado: se hiziesen

algunas cuyos temas eran el Carro del Heno, el Infierno y el Paraíso, incluso San Martín de Tours¹⁵, y que podrían levantar más que suspicacias. En Flandes, donde estaban pintadas desde hacía mucho tiempo, se contemplaban con más normalidad, aunque en el presente –casi a medio siglo de su producción– no se realizarían tales invenciones, pues «el fin a que tendían es dañoso». Don García no había caído en la cuenta de que, en la Península, estas pinturas podrían ser tenidas por «inconvenientes» y, ante el riesgo, agradeció el consejo, dejando el encargo para una mejor ocasión que me temo no llegara jamás¹⁶.

¿Era don García un ingenuo? ¿Estaba ciego? ¿No se enteraba? ¿Se hacía el tonto?¹⁷ Nos enfrentamos en este caso con un problema de apropiación de unas copias de unos originales, originalmente peligrosos, o solo dañosos con el paso del tiempo y el cambio de geografías. Pero ¿no podría ocurrir lo mismo en el proceso de traslación de unos modelos, de unas fuentes gráficas?

Podría ponerse en paralelo a la crítica textual a la que se han sometido las fuentes de los textos, una crítica de las imágenes, no tanto como una diplomática, que demuestre que una imagen es una falsificación, siempre que puede serlo, o corresponde a otra fecha o a otro lugar; de profundizarse en los sedimentos de un producto, localizándolo también en un ámbito que trascienda su formalización para considerarlo como constructo ideológico, a partir de lo que se ha apropiado, decoroso y ortodoxo o dañoso, inconveniente y heterodoxo, siendo todos estos términos movедizos, cambiantes.

agora de nuevo que según andan las cosas] que si alguno [tachado: las quisiese hazer tomase agora en este tiempo tales Invenciones, soy cierto no se le consintiría...» Respuesta de García de Toledo a Antonio Perrenot (Barcelona, 29 de junio de 1560, BP, II/2319, fol. 130 v^o): «he visto lo que v.s. dize de la Tapizería que aquí en España no parecieren bien semejantes pinturas, yo no había caído en ello quando escriví a v.s. suplicándole la mandase hazer, y pues hay este ynconviniente y abría de aver tanta dilación en hazella será bien dexarlo por agora...» Publicadas por Almudena Pérez de Tudela, «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid», en *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zeballos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, eds. Antonio Ernesto Denunzio, Leonardo Di Mauro, Giovanni Muto, Sebastian Schütze y Andrea Zezza, Nápoles: Intesa San Paolo, 2013, págs. 329-330 y «Acceptance of Bosch's works by courtiers during the reign of Philip II - New examples», en *Jheronimus Bosch: His Patrons and His Public: 3rd International Jheronimus Bosch Conference 2012*, ed. Jo Timmermans, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch, 2014, págs. 190-205.

- 15 Martin WALSH, «'Martín y muchos pobres': Grottesque Versions of the Charity of St Martin in the Bosch and Bruegel Schools», *Essays in Medieval Studies*, 14, 1997, <http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL14/walsh.html>; Paul Vandenbroeck, «Meaningful caprices. Folk culture, middle class ideology (ca 1480-1510) and aristocratic recuperation (ca 1530-1570): a series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch», *Antwerp Royal Museum Annual*, 2009, págs. 212-169; Alain TAPIÉ, *Fables du paysage flamand—Bosch, Bles, Brueghel, Bril*, París: Somogy, 2012; Eleanor YURI DUMOUCHEL, *Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle's Boschian Haywain Tapestry: From Reformation to World Renunciation*, M.D. THESIS, University Montreal, Concordia, Quebec, 2015, págs. 20-21.
- 16 Fernando MARÍAS, «El Bosco, a medio milenio de distancia de un artista de invenciones e intenciones», *Paradigma. Revista universitaria de cultura*, 20, 2017, págs. 71-79.
- 17 Sobre su coleccionismo, Almudena PÉREZ DE TUDELA, «La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los III duques de Alba. Mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI», en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di Encarnación Sánchez García, Nápoles: Tullio Pironti, 2016, págs. 605-633.

De ahí la falta de inocencia a la que hacíamos referencia el título de esta ponencia, glosando los conocidos versos de Federico García Lorca (*Libro de poemas*, 1921): «¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus gotas / Almas de fuentes claras y humildes manantiales!».

Vamos siendo conscientes del manejo ingenuo o inocente de las fuentes literarias tradicionales¹⁸, o del rechazo, también supuestamente «ingenuo» de otras, que no nos cuadran bien con los arquetipos historiográficos más «consagrados» y que no queremos, a pesar de las evidencias, «desconsagrar»¹⁹.

Nuestro trabajo más tradicional nos ha llevado a la identificación de unas fuentes gráficas, recuperando un *stemma* que, a la manera de los de los manuscritos, se halla siempre detrás de cada imagen; pueden ser otras obras, otros dibujos, y sobre todo estampas, o textos, éstos es las fuentes iconográficas de la tradición iconológica warburgiana-panofskiana, aunque éstas tiendan casi siempre a envolverse en la corporeidad de una figuración: leemos con imágenes –mentales, que producimos al hilván de nuestra lectura– y no solo textos o palabras.

En un segundo momento, es un decir, nos preocupamos no solo de una filiación y una deuda figurativa, artística, sino de la significación añadida que a nuestra obra dan las variaciones introducidas por el productor con respecto a la imagen fuente: no en un fenómeno de influencia pasiva –ya lo reiteró Michael Baxandall– sino en otro, plural, de apropiación activa, de destrucción, de falta de intelección, de transformación adaptativa, etc.

Así pues, las fuentes no existen al margen de sus usuarios, de sus intencionalidades, y de sus receptores; ésto es, en el marco de una humanización de la producción artística. Y en este marco, debiéramos preguntarnos por la significación ortodoxa o heterodoxa de las

18 Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ y Felipe PEREDA, «Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos», en *Symposium Internacional Velázquez. Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, págs. 155-166 y Felipe PEREDA y Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, «Colonna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del Salón de los Espejos», en *L'Architettura dell'inganno: Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rimini 2002*, Florencia: eds. Fauzia Farneti y Deanne Lenzi, Alinea, 2004, págs. 31-49.

19 Sin volver sobre el tema de las creencias confesionales del Greco y los testimonios de sus anotaciones privadas sobre Vitruvio y Vasari, me refiero por ejemplo a la «Memoria» escorialense de Velázquez; véase Fernando MARÍAS, «Los saberes de Velázquez: el lenguaje artístico del pintor y el problema de la 'Memoria de las pinturas del Escorial'», en *Symposium Internacional Velázquez. Actas del Symposium Internacional Velázquez 1999*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, págs. 167-177. Sobre ella, Bonaventura BASSGODA, «Velázquez y la Memoria de las pinturas de El Escorial. Propuesta de edición crítica», en *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, ed. Benito Navarrete Prieto, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008, págs. 166-188. María Jesús MUÑOZ GONZÁLEZ, «Velázquez y la decoración de El Escorial», en *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo*, eds. José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, págs. 386-413. Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA, «Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales», en *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón: Trea, 2009, págs. 363-430. José Luis VEGA LOECHES, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014, págs. 33-43 y 1003-1029.

fuentes gráficas empleadas entre nosotros²⁰; pues haberlas, las hubo; y no hay que esperar a las calificadas en el siglo XVIII como deshonestas o lascivas.

En 1557-1558, en el proceso al que fue sometido por parte de la Inquisición de Cuenca, el entallador Esteban Jamete, el reo declaró entre las posibles causas de su acusación, no solo sus palabras impropias y sus malas compañías, sino también su lectura de tres libros y su consideración de un papel pintado, ¡ay! Hoy podemos identificar este papel con una estampa, una hoja volandera del grabador alemán Erhard Schön (ca. 1491-1542), que acompañaba versos antipontificios del poeta popular, zapatero y reformista de Nürnberg, Hans Sachs (1494-1576); esta estampa es conocida como *El buho que odia la luz* (ca. 1540)²¹, metáfora de la voluntaria ceguera de la Iglesia romana ante la verdadera fuente de la Luz. Los conmillitones de Jamete la habían quemado en lugar de llevarla al Santo Oficio, nuevamente todos culpables.

Si nuestro *buho que odia la luz* es una de las primeras obras inconvenientes que se ha podido identificar en la España del siglo XVI, es muy posible que no sea la última. Si no, no habría tenido sentido que en 1640, en el Índice de libros prohibidos del dominico Fray Alonso de Sotomayor, se pudiera reiterar: «Prohibense assimismo todos y qualesquier retratos, figuras, monedas, empressas, letras grandes de imprentas y de libros impressos, invenciones, máscaras, y medallas en qualquier materia que estén estampadas, figuradas, o hechas, que sean de irrisión y escarnio de los santos Sacramentos, o de los Santos, de sus imágenes, reliquias, milagros, hábito, profesión, o vida, o de la santa Sede Apostólica... Y para obviar el grave escándalo, y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos, que *ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes* de pintura, láminas, estatuas, o otras de escultura lascivas, ni usar dellas en lugares públicos de plaças, calles, o aposentos comunes de las casas. Y assimismo se prohíbe a los Pintores que no las pinten, y a los demás artífices que no las tallen ni hagan, pena de excomunión mayor *latae sententiae trina canonica monitione proemissa*, y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del Santo Oficio, juezes, y denunciador, y un año de destierro a los pintores, y personas particulares que las entraren en estos Reynos, o contravinieren en algo de lo referido» (*Novissimus* 1640: Regla XI).

El Índice de 1640, ahora en esta regla 11, no solo repetía lo ya regulado por los de los Cardenales Gaspar Quiroga de 1583 (regla 12), Bernardo de Sandoval y Rojas (Madrid, 1612 y Ginebra, 1619) o Antonio Zapata de 1632 (regla 10); éste –importante mecenas y promotor de cambios artísticos a la par que delbelador de herejes– incluso había añadido otro párrafo relativo a las imágenes que fueran en irrisión «de los estados eclesiásticos, i de las sagradas religiones aprobadas en la Iglesia», para precisar nuevamente que se debían obviar las imágenes lascivas, impidiendo la importación de pinturas y láminas, pintarlas o

20 Véase Zahira VELIZ BOMFORD, «The Authority of Prints in Early Modern Spain», *Hispanic Research Journal*, 9, 5, 2008, págs. 416-436, aunque a mi juicio se quede a las puertas del tema, centrándose en las imágenes deshonestas o en aquellas católicas que podían considerarse con algún problema menor, y de detalle, según las directrices de las diferentes órdenes religiosas.

21 Fernando MARÍAS, «Censuring Public Images: A Woodcut in the Inquisition Trial of Esteban Jamete», en *The Early Modern Hispanic World. Transnational and Interdisciplinary Approaches (Essays in Honor of Richard L. Kagan)*, Cambridge: eds. Kimberly Lynn y Erin Kathleen Rowe, Cambridge University Press, 2017, págs. 293-316.



Fig. 1. Pedro Atanasio del Moral y Bocanegra (1638-1689), *Jeroglífico/Alegoría de la Justicia* (178 x 144 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando n° 228).

exhibirlas bajo pena de excomunión, multa de 500 ducados y un año de destierro para los pintores o particulares importadores²². De hecho, en este sentido, tenemos informaciones de inspectores inquisitoriales portuarios (por ejemplo, en el de Bilbao): «Lo mismo se debe observar en las visitas que hazen los Comissarios, porque si hallaren en los Navís libros, o estampas prohibidas, condenarán a los transgresores en perdimiento de bienes, y en otras penas que están establecidas, y tomarán la parte que les está asignada»²³.

El interés que tienen estas citas es el hecho de que en la España del siglo xvi –fuera para la producción local o para la importación– las imágenes estampadas tenían la misma consideración que los libros en materia de control; no podría –al menos desde cierta fecha– haber impresos anónimos, sino con autor y editor; no solo por razones de su defensa frente a la piratería –a través del otorgamiento de un privilegio o *copyright*– o el control de tasas y precios, sino para exigir responsabilidades de encontrarse entre las importaciones –en las nuestras se requería la superación de la censura previa– objetos que fueran desde escandalosos, ofensivos y malsonantes hasta erró-

neos en materia de fe y heréticos²⁴.

En este sentido, las estampas como fuentes gráficas secuenciadas en un *stemma*, no podían ser jamás idénticas y sus consecuencias tampoco análogas. Pongamos un ejemplo.

¿UNA ÚNICA ESTAMPA?: DE BOCANEGRA A MEDINA DE RIOSECO

En una fecha que se nos escapa del reinado de Carlos II, el pintor granadino Pedro Atanasio del Moral y Bocanegra (1638-1689) firmó un lienzo que se viene denominando *Jeroglífico/Alegoría de la Justicia* (178 x 144 cm, Madrid, Real Academia de San Fernando n°

22 Nos lo ha recordado Cloe CAVERO DE CARONDELET, *Art, Piety and Conflict in Early Modern Spain: The religious and artistic Patronage of Cardinal Bernardo de Sandoval between Toledo and Rome (1599-1618)*, Ph. D. Diss., Florencia: European University Institute, 2016, págs. 215-216.

23 Madrid, Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Legajo 3644/2, fol. 6; en Juan Carlos Galende Díaz y Bárbara Santiago Medina, «Las visitas de navíos durante los siglos xvi y xvii: historia y documentación de una práctica inquisitorial», *Documenta & Instrumenta*, 5, 2007, págs. 51-76. También Jaime CONTRERAS CONTRERAS, «El control de las fronteras marítimas: La visita de navíos», en *Historia de la Inquisición en España y América*, eds. Joaquín Pérez Villanueva y Bartolomé Escandell Bonet, I, Madrid, 1984, págs. 760-763. Susana CABEZAS FONTANILLA, «La biblioteca de libros prohibidos del Consejo de la Suprema Inquisición conservada en la Biblioteca Nacional», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna*, 15, 2002, págs. 105-144; Antonio SIERRA CORELLA, *La censura en España: índices y catálogos de libros prohibidos*, Madrid, 1947.

24 María José VEGA, «Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro», *Criticón*, 120-121, 2014, págs. 137-154.

228)²⁵ [Fig. 1]; unos de los ángeles que acompañan al soldado a la romana coronado por Cristo presentan una cartela: «NON CORONABITUR NISI QUI LEGITIME CERTAVERIT» (No será coronado sino aquél que haya combatido convenientemente, partiendo del parágrafo de la Epístola paulina «*Non coronatur nisi qui legitime certaverit*» (2 Timoteo 2,5).

Desde 1964, se ha insistido en la dependencia de su composición con respecto a una estampa extrañamente anónima, impresa en Venecia en 1555 (París, BNF)²⁶, cuyo dibujo original hoy sabemos que se había debido a Battista Franco 'il Semolei' [Fig. 2]. De ella, y titulables como '*Specchio de la via, verita, et vita del Fedel guerrier christiano*' y '*Speculum viae, veritatis, ac vitae Fidelis militis christiani*', existen dos versiones con largos textos italiano²⁷ y latino, fragmentos paulinos y apocalípticos²⁸, que concluyen con los citados parágrafos. La imagen se ha analizado en términos de extremado catolicismo o, sorprendentemente falta de referencia a un autor o a un editor, como testimonio de los intereses de grupos evangelistas en el Véneto de mediados del Cinquecento. Sería en este medio en el que El Greco habría intervenido a fines de la década de los sesenta, aunque solo fuera a instancias de sus clientes, utilizándola en la tabla central de su llamado Tríptico de Módena.

No obstante, existen otras imágenes, derivativas, que componen el *stemma* de «La coronación del caballero cristiano» que deberían tenerse en cuenta. Una sería la estampa de Crispijn van den Broeck («CVB, HCF», firmada por Jan Collaert (el Viejo, 1530-1581 o más bien el Joven, 1566-1628²⁹ y abierta por Hans van Luyck (1566-1624, *alias* Jan Godle), quizá hacia 1585, más simple en sus figuras e identificable por sus inscripciones, que toma con cambios de la de 1555, y por sus leyendas, difícilmente identificables en sus propias



Fig. 2. Estampa anónima, París, BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Cote BC-6-H 105353.

- 25 Firmado: «D. P^o ATANASIO... R.»; véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid: RASE, 1964, pág. 29. Sobre Bocanegra, Emilio OROZCO DÍAZ, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada: Facultad de Letras, 1937; Lázaro GILA MEDINA, «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra. Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, págs. 87-103.
- 26 Desde que en 1939 August L. MAYER, «Notes on the Early El Greco», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 74, 430, 1939, págs. 28-29 y 32-33, lo vinculara al Tríptico de Módena del Greco.
- 27 París, BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Cote BC-6-H 105353. Los textos se inician con «TVTTE LE COSE ME SONO STATE date ne le mani dal padre mio...» y «OMNIA MIHI TRADITA SVNT A patre meo. Et nemo nouit filium, nisi pater...»
- 28 Véase ahora, con la bibliografía previa, Fernando MARÍAS, «*Miles Christi*, de nuevo: El Greco y sus clientes en Venecia», *Goya*, 358, 2017, págs. 30-45.
- 29 Ann DIELS, «WAT D'YSER CAN BEMAELEN»: *les estampes des graveurs anversois Collaert (1550-1630)*, Chapele de Nassau, Bibliothéque Royale Albert I, 2005 y *De familie Collaert (ca. 1555-1630) en de prentkunst in Antwerpen*, Ph. D. diss. Ghent Universitát, 2010.



Fig. 3. Crispijn van den Broeck («CVB, HCF», firmada por Jan Collaert), ca. 1585.



Fig. 4. Andrea Andreani (1558-1623), sobre dibujo de Battista Franco (BF), 1610.

fuentes³⁰ [Fig. 3]. Y recordemos que Crispijn van den Broeck se mantuvo protestante hasta 1588; de la misma forma, otros conocidos grabadores oscilaron en sus creencias: Gerard de Jode se declaró calvinista en 1584-1585, Maarten de Vos, luterano hasta la caída de Amberes en 1585, y Jan Sadeler reformado por estas mismas fechas. ¿Serían sus productos pictóricos y estampados vehículo de sus propias creencias?

Una segunda es la de Andrea Andreani (1558-1623) de 1610³¹. La nueva estampa se identificó como abierta –«*Superiorum premisum*» reza una tarja sobre la propia imagen– por parte de Andrea Andreani³², un especialista mantuano de la xilografía de chiaroscuro, sobre un dibujo de Battista Franco –gracias a una inscripción «BF» y una referencia a un

30 «D[o]M[i]N[v]S MEVS ET DEVS MEVS» [Juan, 20, 28, con referencia a la duda de Santo Tomás, ya en 1521 glosada por Juan Ecolampadio], «VENITE BENED[ICTI] / ITE MALED[ICTI]» [Mateo, 25, 34 y 41] y «HORRIDA MAGNANIMVS VICIT STRATA GEMATA MILES PANOPLIA CHRISTI NAM REDIMITUS ERAT / PROPTEREA SACRVM SVB EODEM IVDICE SERTVM ACCIPIT, ÆTERNVM VIVERE QVO POTERIT». Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens darin Tugend und untugend abgemalet ist»*. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Gebrüder Mann Verlag, Berlín, 1973, págs. 134-135, il. 120. También Walter S. MELION, «'Nor my praise too graven images': Divine Artife and the Heart's Idols in Georg Macke the Elder Painted Print of *The Trinity*», en *The Idol in the Age of Art: «Objects, Devotions and the Early Modern World* [2009], eds. Michael W. Cole y Rebecca Zorach, Nueva York: Routledge, 2016, págs. 215-237.

31 *Italian Engravers: Andrea Andreani, Francesco Algarotti, Sisto Badalocchio, Andrea Mantegna*, University-Press Org. Hephaestus Books, 2013.

32 «BONVM CERTAVI CERTAVI CVRSVM CONSVMAVI FIDEM SERVARI IN RELIQVO REPOSITA EST MIHI CORONA IVSTITIA[E] (II Tim. IV, 7 y 8) PAVLI APO. AD TIMOT. C. IIII. A[ndrea] A[ndreani] FECIT ANNO D. MDCX MANTVAE».

«disegno del Semoleo»³³– [Fig. 4]; Andreani la dedicó a Monseñor Lodovico Gonzaga (1587-1633)³⁴, primicerio de la basílica de Sant'Andrea de Mantua y más tarde obispo de Alba (1619).

Todavía es más sorprendente la reutilización de esta última estampa en la tercera de la serie, durante la segunda mitad del siglo XVII (1675), por parte del poeta, pastor y teólogo suizo Johann Wilhelm Simler (1605-1672), activo como predicador en Ginebra, como un *Christen Kampf* o *Caballero cristiano con sus debilidades y vicios*; sobre una plancha de Conrad Meyer (1618-1689), se especificaba que dependía de la obra de «*Andrea Andreani inventor. Con. Meyer fecit et ex.*»³⁵ [Fig. 5]. Parece evidente que la imagen se había transformado –o lo había sido desde su origen– en un instrumento útil a la predicación protestante.

Un análisis comparativo del lienzo y las cuatro estampas nos llevará a la conclusión de que Bocanegra partió de los grabados italianos de 1555 y, en algunos detalles, de 1610; se apartó o no llegó a conocer ni el neerlandés ni el alemán. No obstante, el granadino introdujo una serie de cambios, y los más importantes parecen afectar a varios detalles, desde las figuras de las virtudes teologales: Esperanza, Caridad y la Fe con la cruz en las manos; se transforma ésta en portadora del cáliz que en la estampa de 1555 y 1585 llevaba un ángel –el Ángel de la Fe, con el cáliz y una jarra con la que derramaba la salvación sobre los bienaventurados– y desde 1610 reposaba sobre un altar sin presencia angélica alguna. Por otra parte, aparecería quizá por vez primera la figura del Tiempo, situada en primerísimo plano, y surgen también la imagen de la Virgen como Inmaculada Concepción coronada de estrellas y el pequeño ángel portador de la ya citada cartela –«*Non coronatur nisi qui legitime certaverit*» (2 Timoteo 2,5)– en la parte superior del lienzo.

De una forma u otra, en el lienzo de Bocanegra ha desaparecido la referencia básica a un San Pablo que señala el cáliz de la sangre de Cristo como elemento salvífico primordial, como también ocurría en otra variante debida al pincel de pintor holandés Otto van Veen (1556-1629)³⁶ [Fig. 6], en la que ha brilla por su ausencia toda referencia al apóstol de los



Fig. 5. Conrad Meyer (1618-1689), 1675 (Andrea Andreani inventor. Con. Meyer fecit et ex.).

33 'Essendo longo tempo stato come sepolto nelle mie mani questo nobile disegno del Semoleo, & parendomi di far torto alla professione donatami da Dio, mi son finalmente risolto farlo uscire in luce in questo intaglio...'

34 Hijo de Prospero Gonzaga (1554-1614), II Marqués de Luzzara.

35 Véase la ficha de EMB, «*Christen Kampf*», en *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, eds. Wolfgang Harms y Beate Rattay, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg, 1983, n° 26, págs. 52-53. La publicación de la estampa en Hans Kaspar Wolf (1638-1710), *Der woltbewahrete Soldat, oder, Christliche Erinnerung von fleissiger Bewahrung der Seelen / bey Auszug zwoer Compagneyen Eidgnössischer Völkeren, welche der berühmten und mitverbündeten Statt Strassburg zugut Montag, den 19. April 1675 von hier aufgebrochen, in einer Predig zum Frauen Münster in Zürich für getragen von Johann Caspar Wolf, Diener am heiligen Wort Gottes und Prof. Catech.*, Zurich: Johann Wilhelm Simler, 1675.

36 La inscripción inferior, «*Miles Christianus contra peccata mortalia pugnans coronam recipit*», sigue insistiendo en la derrota de los vicios frente a las virtudes, como otras imágenes estampadas del Miles Christianus: 1586/1635, Joannes Galle para Carel van Mallery; 1601, Girolamo Olgiati para Hieronymus



Fig. 6. Otto van Veen (1556-1629), *Miles Christianus...*, proc. «Cabinet de tableaux J. Merlo». O/L, 159x116 cm., ca. 1609-1629.

gentiles, al cáliz y a la sangre sacrificial. Los cambios a partir de unas mismas imágenes referenciales habían sido tan importantes y significativos como los de El Greco en su Tríptico [Fig. 7], aunque por fuerza fueran por otra dirección, dados los diferentes contextos y cronologías.

Ignoramos en qué medida el propio Bocanegra o su cliente del lienzo, cuya procedencia también desconocemos, pudo ser consciente del carácter anómalo de la estampa anónima de 1555, pero es evidente que la transformó radicalmente, alejándose de la significación evangelista original y dotándola de nuevos significados que no aparecían en ninguno de sus eventuales precedentes.

En otros casos, las cosas no parecen tan claras.

Es también digno de hacerse notar que Juan Correa de Vivar introdujo una imagen invertida de Moisés ante la zarza ardiente, representada como un dibujo o un grabado, en un libro de horas en la que la Virgen María reza en *La Encarnación o Anunciación* (1559) del monasterio de San Jerónimo de Guisando (hoy en el Museo Nacional del Prado P02828). Lo que aparece representado, o si queremos «criptorrepresentado» más que parcialmente escondido, es una imagen vétero-

testamentaria cuya significación en términos de metáfora de la virginidad de María en la concepción y parto de Jesús es bien conocida³⁷.

En este momento lo que nos interesa es la fuente de la que Correa partió, aunque no hayamos sido capaces de identificar la fuente gráfica exacta que usara el toledano; no obstante, depende con su Moisés a cuatro patas de una xilografía, de evidente sesgo al menos reformista si no protestante, de Hans Holbein el Joven (ca. 1497-1543), publicada en las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* (Melchior y Gaspar Trechsel, Lyon, 1538, 1539 y 1543)³⁸, con los versos neolatinos de un poeta galo, Nicolas Bourbon (ca. 1503-1550)³⁹. La imagen también apareció en su reedición con una traducción al español, ahora como

Wierix; ca. 1619, 'Hieronymus Wierx fecit et excud' y 'Cum gratia et Privilegio Buschere'; por último, otra de 1668, más compleja en su composición y titulada «Der Geistliche Ritter, Dessen Beschreibung genommen ausz der Epistel Sanct Pauli...» y tres columnas de textos de Brulovius [el dramaturgo alemán Kaspar Brülow, 1585-1627] (Estraburgo, Peter Aubry III, 1668).

37 Fernando MARÍAS, «Detalles e indicios en Juan Correa de Vivar: apertura de hipótesis, datos e incertidumbres», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología-Arte*, LXXXIII, 2017, págs. 125-152.

38 Se conservan dos ejemplares en bibliotecas españolas, de la Universidad de Oviedo y del Centre Borja de San Cugat del Vallés, Barcelona, hoy en el Arxiu Nacional de Catalunya de Sant Cugat del Vallés. Como *Retratos o tablas de las Historias del testamento Viejo* (Lyon, Frelon, 1543) se conserva otro ejemplar en Madrid, BNE, ER 1671, que perteneció a un «Pedro de Magaña, capellán».

39 Encarcelado por sus ideas reformistas en París, no se le liberó hasta 1635, marchando a Londres, donde hizo amistad con el propio Holbein; en 1536 se instaló en Lyon y hacia 1540 se integró, con Clément Marot, en la corte de Margarita de Navarra.

Ymages de las historias del testamento viejo (Johannes Steelsius, Amberes, 1540, edición a la que siguieron otras en 1543 y en Colonia, 1549)⁴⁰.

De esta última edición fue responsable, como autor de la traducción, un tal Michael de Villeneuve: el médico y teólogo judeoconverso de Tudela Miguel Servet (1509/1511-1553) que, como bien sabemos, acabó sus días ejecutado en la Ginebra de los calvinistas por archihereje –incluso allá, a causa de su antitrinitarismo–⁴¹. Esta versión se reeditó también como *Retratos o tablas de las Historias del testamento Viejo* (Jean y François Frellon, Lyon, 1543 y Jean Frellon, Lyon, 1549)⁴², mientras que algunas de sus imágenes reaparecieron en la *Biblia Sacra cum glossis* (Lyon, 1545) o la *Biblia Sacra iuxta vulgata quam dicunt editionem* (Guillard & Desboys, París, 1552); o en fechas algo más tardías, en diferentes ediciones lionesas de la Biblia en lengua vernácula francesa.

El autor de los retratos o tablas no se identificaba, sino como «hechas y dibuxadas por un muy primo y sutil artífice», al decir de la propia portada. ¿Se daban cuenta –Correa o sus clientes– del carácter no totalmente ortodoxo de la imagen publicada entre Lyon y Amberes? cuando las ediciones relativas a la Biblia estaban prohibidas en nuestra lengua romance⁴³. ¿Nadie sabía quién era el tudelano Michel de Villeneuve? ¿Tenían conocimiento de un tal Hans Holbein –identificado como el autor ya desde las ediciones de los Hermanos Frellon– al servicio de Enrique VIII o del poeta Bourbon, retratista y grabador de Lutero y Erasmo? ¿No tenían idea del género de libros que salían de las prensas de Lyon? Parecería más probable que tuvieran ciertas curiosidades e inquietudes de palabra castellana e imágenes que hoy denominaríamos reformistas, como para Correa podrían también testimoniar ciertas lecturas.

De estas imágenes grabadas usadas por Correa de Vivar en Toledo, podríamos pasar a la villa de Medina de Rioseco, donde sabemos que también fueron empleadas.



Fig. 7. El Greco (1541-1614), Tríptico de Modena, Gallerie Estensi (det.).

40 No se conserva al parecer ejemplar alguno en bibliotecas españolas.

41 F. J. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, «El resumen español de Amberes, «Ymages», realizado por Hans Holbein, el Joven y Miguel Servet en 1540», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 12, 2002, págs. 135-152 y *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, Lyon 1543*, ed. facsimil, ed. Francisco Javier González Echeverría, 2 vols., Pamplona: Gobierno de Navarra, 2001.

42 Se conserva un ejemplar en bibliotecas españolas de cada una de las ediciones, respectivamente en la BNE de Madrid (ER 1671) y en la Universidad de Barcelona.

43 A partir de los Índices españoles –desde 1554 y 1559– las biblias ilustradas –por Holbein– y publicadas por Trechsel o los Frellon, estaban expresamente prohibidas. Véase *Index des livres interdits, V. Index de l'Inquisition espagnole*, 1551, 1554, 1559, ed. Jesús Martínez de Bujanda, Droz, Québec-Ginebra, 1986.

CONDENADOS Y DOMINIOS

María José Redondo vinculó con sumo acierto una de las entradas de la biblioteca del comerciante y prestamista Álvaro de Benavente (ca. 1490-1554) con las decoraciones de su capilla funeraria de Santa María de Mediavilla dirigidas por Jerónimo del Corral (ca. 1500-a. 1561, «HIERONIM²[VS] COR[R]AL HOC EFECIT [EFFECIT] OPVS») entre 1544/1546 y 1554⁴⁴. Identificó el «libro de retratos de las ystorias del Testamento viejo» que aparecía en el inventario de los libros de Álvaro con la edición española de 1543 de las *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressa* (Lyon, 1538, más que las *Historiarum veteris Testamenti Icones ad vivum expressae*, Lyon, 1539) con las ilustraciones de Hans Holbein (1497-1543)⁴⁵.

Además, Redondo vió su empleo en algunas figuras (Eliseo, Elías, Daniel, Isaías, Job y David) de la cúpula y en las escenas del Génesis del muro occidental. Imágenes de la Creación y del Paraíso de Adán y Eva, de la tentación a la expulsión, que se habían puesto en relación con los grabados de Holbein de la Danza de la muerte⁴⁶, pero que también se podrían vincular con las suyas aparecidas en la *Biblia utriusque Testamenti iuxta Vulgatam translationem* (1538) o con las inmediatamente posteriores de Heinrich Aldegrever (1502-1561), de 1540-1541; éste, un grabador alemán activo en la ciudad reformada de Soest, fue hombre de declaradas simpatías anabaptistas, y sus estampas compusieron una serie de seis xilografías, dedicadas a la historia de Adán y Eva desde la creación de ésta hasta sus trabajos ya expulsados del Paraíso⁴⁷. Así pues, podemos ponerlo en relación con las afinidades luteranas de Holbein en Basilea (1519-1526 y 1528-1532), quien incluso ilustró la portada de la Biblia de Lutero.

Muchos otros elementos decorativos, como *putti* y mascarones, por ejemplo del altar, dependen también en la Capilla de los Benavente de otras estampas de Heinrich Aldegrever (1549, 1540, 1533, 1537, 1549-1550).

44 María José REDONDO CANTERA, «Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria», en *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, ed. de Ramón Pérez de Castro y Miguel García Marbán, Valladolid: Diputación, 2001, págs. 25-68, esp. págs. 38-41, renovando sus previas «Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, págs. 245-264 y *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

45 Aunque lógicamente podría identificarse con otras ediciones, como la de los *Retratos o tablas de la historia del testamento viejo*, Frères François & Jean Frelon, Lyon, [1539] 1543 [Miguel Servet] o la de las *Ymagenes de las historias del antiguo testamento, hechas y dibuxadas por vn muy primo y sotil artífice iuntamente con vna muy breue y clara exposicion*, Lyon, 1540 [Miguel Servet].

46 Jesús María PARRADO DEL OLMO, «Sobre el origen de algunas composiciones del arte palentino del siglo XVI: la presencia de la estampa», en *II Congreso de Historia de Palencia*, Palencia: Diputación, 1989, V, págs. 91-115, esp. págs. 101-102, había vinculado la escena de la expulsión del Paraíso con las estampas de la serie de la danza de la muerte de Holbein, dibujadas en Basilea en 1523-1526, abiertas por Hans Lützelburger y editadas en libro por vez primera por parte de los hermanos Treschsel en Lyon, en 1538, con citas bíblicas y *quatrins* de Gilles Corrozet, pero sin el nombre del artista, multiplicándose las ediciones de inmediato: *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*.

47 Fue también autor de otra serie de *Die Macht des Todes* (1540-1541).

No podemos compartir, sin embargo, la idea de que, preparadas las imágenes del augsburgués Holbein para una clientela luterana, la posesión por parte de Álvaro de las mismas lo situara en posiciones análogas, como partidario de la Reforma⁴⁸. El problema era y es ¿de qué reforma podía ser defensor Benavente?, en un ambiente como el vallisoletano que vería en la misma década de los cincuenta la intervención radical de la Inquisición. La referencia a los condenados en el infierno de la bóveda de horno oriental [Fig. 8], por encima del altar mayor y por debajo del Juicio Final, entre los que son visibles un papa, un rey y un obispo, sacerdotes y frailes, entre otros personajes (incluso un doctor que se identifica con Martín Lutero), como muestra de una mentalidad que todavía concebía la crítica hacia la autoridad religiosa y política y como un «atrevimiento», nos parece biunívoca. Los años en torno a 1550 no parecían en Castilla tan liberales como para que se diera un cambio tan radical, como el producido en Sevilla o Valladolid, esa misma década.

Lo que hasta ahora no se había dicho es que este infierno riosecano depende de otra extraña estampa veneciana del *Juicio Final*, que se ha venido fechando en 1549-1551 y atribuyéndose a Andrea Schiavone sobre una composición de Tiziano (París, BNF y Londres, British Museum)⁴⁹; con la inconveniente imagen de la parte inferior con un dragón diabólico y un infierno poblado de papa, cardenales, obispos, emperador y reyes no presentan ni nombre de inventor, grabador o editor, no tiene ninguno de los dos ejemplares conocidos ni fecha ni privilegio que los protegiera en su inversión contra la piratería, y que probara desde 1537 que no contenían elementos heterodoxos en cuanto a su información religiosa, de lo que se responsabilizaban sus explícitos autores. Si en estilo se vincula con los productos gráficos de Tiziano, e incluso una mano antigua añadió su nombre al ejemplar de París⁵⁰, hoy se piense que la estampa pudo haber sido abierta por Andrea Schiavone antes de 1550 [Fig. 9]. Esta falta de datos de autor-inventor, grabador o editor nos remite de nuevo a una producción que ni siquiera en la liberal Venecia se considerara exenta de inconvenientes doctrinales, incluyendo entre éstos, lógicamente, toda crítica a

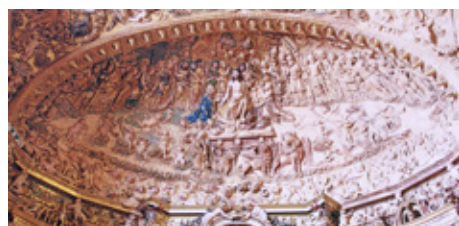


Fig. 8. Medina de Rioseco (Valladolid), iglesia de Santa María de Mediavilla, capilla de los Benavente, dir. Jerónimo del Corral (ca. 1500-1561), entre 1544/1546 y 1554 (det.).

48 REDONDO CANTERA, 2001, pág. 43.

49 MARÍAS, 2017, págs. págs. 30-45.

50 En su ensayo presentado en el Congreso del Greco de Iraklion 2014, cuyas actas todavía no se han publicado, Michiaki Koshikawa, «Andrea Schiavone, Battista Franco and the Grimani Family: On the Historical Context of the *Modena Triptych* and its Visual Sources», ha defendido una atribución a Andrea Schiavone o Andrea Meldolla (ca. 1510/15-1563), haciéndola depender de la serie protestante del *Apocalipsis* (ca. 1544/1548) de Matthias Gerung (1500-1570), y una fecha de ca. 1550-1555. También ahora Francesca DI GIOIA, *Andrea Meldolla Fecit: Le stampe di Andrea Schiavone nelle collezioni romane*, Roma, Gangemi, 2015 y *Andrea Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, eds. Enrico Maria Del Pozzolo y Lionello Puppi, Venecia: Museo Correr, 2015. No obstante, su utilización por parte de Jerónimo del Corral en el *Juicio Final* (1548-1551) de nuestra capilla, debiera adelantar la fecha de la xilografía que nos ocupa a la década de los cuarenta.



Fig. 9. Juicio Final, Andrea Schiavone (?), antes de 1550, BNF, París.

las autoridades eclesiásticas o al orden político constituido.

Benavente, o un Jerónimo del Corral del que se nos escapa hasta hoy cualquier posición ideológica, podría creer en la Inmaculada Concepción y el poder de las reliquias o las bulas, pero tener una visión reformista de otras cuestiones religiosas o eclesiásticas. Las fuentes utilizadas parecen testimoniar su falta de inocencia intelectual, frente a considerarlo un ingenuo, calificativo que cuadra mal con toda su trayectoria comercial.

No obstante, tampoco hace falta alejarse mucho de la parroquia riosecana para encontrar otros ejemplos y otros clientes de imágenes no

completamente convenientes. Pues, desde esta perspectiva ¿lo eran las representaciones de demonios?⁵¹ Poca atención se les ha prestado a las dos tribunas o cantorías de la iglesia conventual de San Francisco de Medina de Rioseco. Solo Javier Gómez Martínez se ha aproximado a lo que ha definido con perspicacia como tribunas a la francesa⁵², identificando a sus figuras tenantes como tritones cabalgados por seres fantásticos en la cantoría del lado del Evangelio, la que ahora nos interesa, pero aparentemente silenciando las figuras que cumplen la misma misión en la del lado de la Epístola. Su iconografía no es fácilmente descifrable dado su estado de conservación y su colocación. En la primera parecen estar representadas al menos tres virtudes cardinales –la prudencia y la templanza son las más reconocibles– flanqueadas por dos figuras masculinas desnudas en los ángulos; en la segunda, cuatro personajes del Antiguo Testamento, el primero inidentificable y seguido por David, Moisés y Salomón.

Ahora bien, existen elementos, al margen del material y las técnicas empleadas, que nos podrían alejar del escultor Jerónimo del Corral (ca. 1500-a. 1561), en Medina de Rioseco desde 1536; también estuvo en esas mismas fechas, 1535 y 1536 el entallador francés Étienne Jamet (Orléans, ca. 1515-Cuenca, 1565); recién llegado a Castilla, en 1535, ese mismo año trabajó en Medina algún tiempo para el IV Almirante de Castilla don Fadrique

51 Véanse los diferentes ensayos de *El diablo en la España Moderna*, eds. María Tausiet y James Amelang, Madrid: Marcial Pons, 2004.

52 Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *Cultura y arte en Tierra de Campos...*, 2001, págs. 131-151, esp. 139-143, atribuye estas tribunas a la francesa, que fecha hacia 1541, aunque sitúa a los Corral de Villalpando –y a Jerónimo del Corral– en 1534-1536, a partir de Joaquín PÉREZ VILLANUEVA, «La escultura en yeso en Castilla la obra de los hermanos Corral», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2, 3, 1933-1934, págs. 359-383, esp. 361. La familia de los Corral de Villalpando estuvo compuesta por el maestro de albañilería y alarife Juan del Corral (ca. 1505-d. 1563), activo desde 1529 y en Medina desde 1533; el escultor Jerónimo del Corral (ca. 1500-a. 1561), activo desde 1526 en la catedral de Palencia y en Medina desde 1536; y, activos en Toledo, el rejero y maestro de cantería Francisco de Villalpando (ca. 1510-1561) y el solo rejero Ruy Díez del Corral (1513-d. 1563).

Enríquez de Velasco (1485-1538) y su mujer la Condesa de Mógica Ana de Cabrera⁵³, «faziendo unos arcos de talla»⁵⁴ que bien pudieran ser las hornacinas de 1535 de los barros, para terminar el año en una peregrinación a Santiago de Compostela (para «el jubileo, donde estuve hasta dos días e confesé e comulgué allí»)⁵⁵; desde allí, Jamete regresó a Castilla y trabajó de nuevo en Medina de Rioseco en 1536 (aunque «no se detuvo»), quizá para el mismo cliente, antes de visitar Burgos en el mes de agosto. Otro escultor francés, borgoñón, Juan de Juni, se incorporó de inmediato a la fábrica⁵⁶. Las relaciones formales entre los altares laterales de la capilla mayor, fechados en 1535, podrían hacernos pensar en Jamete como el autor de las tribunas francesas del cuerpo de iglesia más que a Jerónimo del Corral, pero no es momento de entrar en esta cuestión, que ha de quedar por ahora abierta.

En paralelo a los seres fantásticos de Javier Gómez, en la cantoría de la Epístola aparecen, entre figuras de dragones serpentiformes, como tenantes cuatro figuras de demonios, tres masculinas y, a la derecha la tercera, una claramente femenina; todas ellas se muestran fuertemente musculadas y con una morfología de recuerdos miguelangelescos; todas portan alas y transforman sus pies en extremidades en forma de aletas entre marinas y vegetales (a la manera de los dioses marinos grabados por Mantegna o Durero), en lugar de pezuñas o garras, mientras expresan su condenación a través de sus facciones y el retorcimiento de sus anatomías [Fig. 10]. Frente a la tradición zoomórfica, en Medina los demonios son figuras claramente de naturaleza antropomórfica, incluso angélica como transformación de los ángeles en su caída hacia el Infierno (Apocalipsis, 12, 7-9).

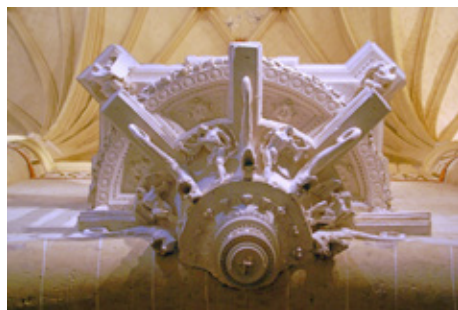


Fig. 10. Medina de Rioseco (Valladolid), iglesia de San Francisco, cantoría (det.).

-
- 53 Un partidario de la piedad interior del movimiento alumbrado durante esta década, a pesar de sus lógicas protestas de ortodoxia en sus testamentos de 1540 y 1577 –a la postre documentos públicos– pero que deberíamos tener en cuenta que fue preso durante algunos meses en 1567 por la Inquisición de Valladolid. Véase Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «El Santo Oficio de Valladolid y los artistas», *Boletín del seminario de arte y arqueología*, LXI, 1995, págs. 455-466. Habría que buscar sus conexiones con el mundo del evangelismo susceptible de acusaciones de herejía. Véase también Felipe PEREDA, «Laughing at the Foot of the Cross: alternative imaginaires in 16th century Spain» (en prensa).
- 54 Jesús DOMINGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid: Blass, 1933, pág. 24.
- 55 Según su propia declaración ante la Inquisición de Cuenca; véase MARÍAS, 2017, págs. 293-316. André TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París: Picard, 1994, págs. 20-21, no llega a tomarlas en consideración.
- 56 En 1537 estaba Juan de Juni (ca. 1507/1511-1577), venido desde León, al servicio del IV Almirante, trabajando en tallas de bulto redondo en terracota. Por el pleito del retablo de la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid, sabemos que trabajaba en los grupos escultóricos de barro de los altares colaterales de 1535 del entallador Miguel de Espinosa, Sebastián de Espinosa y Esteban Jamete bajo la dirección de Cristóbal (Ruiz) de Andino.



Fig. 11. Demonios femeninos, en Heinrich Aldegrever, *Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* (Soest, 1554).

Los demonios tan femeninos no eran frecuentes, pero aparecerían en algunas estampas del ya citado Heinrich Aldegrever, de su *Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* (serie publicada en Soest, 1554) [Fig. 11], de recuerdos durerianos pero demasiado tardías.

También nuestros demonios se vinculan con los que Giorgio Vasari y Federico Zuccari pintaron años más tarde en Roma, en la Cappella di San Michele Arcangelo alla Torre Pia Borgia (1571), en el nuevo Appartamento di Pio V, que exaltaba la victoria del Arcángel en fechas algo anteriores a las de las imágenes de Luca Cambiaso o Pellegrino Tibaldi, para uno de los alares grandes del monasterio del Escorial: «... a cresciuto storie e molta fattura... che qui è Raffaello e Michelangelo, che vedrò per onor di V.A. e mio

di non esser inferiore... nella volta di questa prima cappella ci fo la pioggia degli angioli neri», escribiría el propio Vasari tres años antes⁵⁷. Es posible que hubieran recurrido a unas fuentes comunes que todavía se nos escapan, pero que no silencian el carácter inconveniente de nuestras «cariátides» y «persas» de Medina, en la fundación del más que inquieto –por espiritual y alumbradista– y jamás ingenuo Almirante de Castilla⁵⁸.

57 VASARI-MILANESI, VIII, CCIV, 454-455; véase Maria Giulia AURIGEMMA, «Torre Pia in Vaticano. Architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009/2010 [2012], págs. 65-164.

58 Baste citar por ahora Juan Bautista AVALLE-ARCE, *Cancionero del Almirante Don Fadrique Enríquez*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994. Ian MACPHERSON, «The Admiral of Castile and Antonio de Velasco: Cancionero cousins», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, eds. Ian Michael y Richard A. Cardwell, Oxford: Dolphin, 1986, págs. 95-107. Melquíades ANDRÉS MARTÍN, «Implicaciones señoriales del alumbradismo castellano en torno a 1525», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, eds. Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1, 1989, págs. 13-30. Stefania PASTORE, *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbradismo e Inquisizione (1449-1559)*, Florencia: Olschki, 2004 (*Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid: Marcial Pons, 2010), págs. 123-130.

EL VIAJE DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER POR ESPAÑA (1892): GUSTO ESTÉTICO, COMPROMISO SOCIAL Y PARTICIPACIÓN CIENTÍFICA

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Universidad de Granada

RESUMEN

El objetivo de este texto es valorar la figura de Soledad Acosta de Samper, intelectual colombiana que viaja a España en 1892 como representante oficial de su país en los actos conmemorativos del IV centenario del descubrimiento de América. Lo interesante es que redactó un libro donde cuenta su experiencia como viajera romántica, su participación en varios congresos y su presencia en la inauguración de la Exposición Histórico-Americana que tuvo lugar en el edificio de la Biblioteca Nacional.

PALABRAS CLAVE

Soledad Acosta, Exposición Histórico-Americana, Congreso americanista, Viaje romántico, Educación de la mujer.

ABSTRACT

This paper aims to assess the figure of Soledad Acosta, a Colombian intellectual who traveled in 1892 as an official representative of her country on the events that took place in Spain during the 400th anniversary of the Discovery of America. She wrote a travel book where she recorded her experiences as a romantic traveller, as a scholar during the opening of the American Historical Exhibition (held in the National Library building) and several other congresses.

KEYWORDS

Soledad Acosta, Historical American Exposition, International Congress of Americanists, Romantic travel, Female education.

La literatura de viajes como relato de experiencias personales enlazadas con momentos culturales determinados, se ha convertido en los últimos años en una fuente histórica secundaria pero de enorme interés en relación a conceptos de percepción social y valoraciones desde cronologías distintas.

En el caso de nuestro ámbito de conocimiento, relatos de viajeros han servido para identificar obras, recuperar patrimonio perdido o expoliado, analizar sus funcionamientos históricos, asegurar metodologías de intervención y tutela o analizar usos sociales e interpretaciones del pasado que justifican, en muchas ocasiones, su propia existencia.

Dentro de estos textos, sin duda ocupan un lugar señero los realizados en el periodo romántico donde la necesidad de contar la experiencia forma parte del propio concepto de viaje, con resultados no siempre satisfactorios y donde, a veces, la influencia o copia de otros relatos invalidan buena parte de las afirmaciones. Y es que ni todos los escritores estaban en condiciones de relatar con un mínimo de nivel literario su recorrido e, incluso, la demanda de este tipo de literatura obligaba a la edición de viajes realizados sin salir de la habitación del escritor. Con ingenio y agudeza reseñaba esta situación el muy viajado Frederick Marryat (1792-1848) en un acertado y conciso ensayo titulado «Cómo escribir un libro de viajes» (1840) sin moverte de tu cómodo apartamento, actividad practicada, según el escritor inglés, por más de uno de los reputados escritores del siglo XIX.

Como he señalado, esta literatura de viajes tuvo su momento álgido en el Romanticismo, habiéndose trabajado con acierto los numerosos relatos correspondientes al ochocientos de escritores anglosajones y centroeuropeos que vienen a España o que visitan territorios islámicos del norte de África o del próximo oriente.

En nuestro caso, vamos a centrar nuestro estudio en otros viajeros. Me estoy refiriendo a aquellos provenientes de Hispanoamérica que visitan España en la segunda mitad del siglo XIX y que aúnan la percepción romántica con el reconocimiento de valores culturales comunes. Línea de investigación en la que estoy trabajando últimamente.

Por lo excepcional de su personalidad intelectual quisiera, en esta ponencia, centrarme en la figura de la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913)¹, que visita España en 1892 en compañía de su hija Blanca Leonor. Nuestra viajera neogranadina formará

1 Fue hija del historiador, político y militar Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán y de la norteamericana Carolina Kemble Rou. Su formación transcurrió entre Canadá y París, donde fue asidua junto a su padre a las tertulias y reuniones científicas en las que conoció a importantes escritores de la época. En 1855, de regreso a su país se casó con el político y escritor José María Samper Aguelo. Posteriormente vivió, de nuevo, varios años en París donde empezó a publicar bajo los pseudónimos Aldebarán, Renato, Bertilda y Andina. A partir de 1858 comenzó a publicar su obra en Biblioteca de Señoritas y en El Mosaico de Bogotá, así como en los periódicos que su marido dirigía. En 1862 la familia Samper Acosta se trasladó a Lima, donde José María Samper había sido nombrado redactor principal del diario El Comercio. Soledad Acosta respaldó a su marido con una labor periodística y editorial activa. En el Perú fundaron la Revista Americana, un periódico de impresión que no tuvo larga vida. De regreso a Bogotá, su esposo fue nombrado miembro del Congreso, convirtiéndose en un importante político del país. Soledad continuó con su labor de escritora, participando en folletines y en la fundación de varias revistas como *La Mujer* (1878-1881), *La Familia*, *Lecturas para el Hogar* (1884-1885). En 1888 a la muerte de su esposo se trasladó nuevamente a París. En 1892 fue nombrada delegada oficial de la República de Colombia al IX Congreso Internacional de Americanistas en el Convento de La Rábida, en España, y representó a Colombia en otros congresos conmemorativos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Falleció en 1913 en Bogotá.

parte de una delegación oficial de su país para estar presente en distintos actos conmemorativos relacionados con el IV centenario del descubrimiento de América. Concretamente participará muy activamente en el IX Congreso Internacional de Americanistas celebrado en La Rábida (Huelva), entre los días 7 y 11 de octubre; en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano (Madrid, 13-27 de octubre) y en el Congreso literario Hispano-Americano (Madrid, 31 de octubre a 10 de noviembre).

Pero, además, en el libro en que relata la experiencia de su estancia nos brinda, para nosotros, dos actividades de interés. En primer lugar, su percepción romántica del legado andalusí y, en segundo lugar, su apreciación de la Exposición Histórico Americana celebrada en Madrid donde concurrió a su inauguración.

A nivel metodológico, hemos trabajado tanto los textos de Soledad Acosta como la bibliografía generada por estos eventos. Además, hemos tenido la fortuna de localizar un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Colombia, que reúne una serie de cartas, a modo de diario, de su hija Blanca, que ya hemos citado, a su tía María² y que es el correlato del viaje de su madre atendiendo a los intereses de una joven de 20 años³, con notas, a veces, frívolas y de valoración de sus propios intereses y de la visión sobre la actividad materna. También se incluyen algunas cartas de la propia Soledad que son el contrapunto de las de su hija con un lenguaje más íntimo que el texto literario publicado⁴.

Soledad Acosta de Samper, considerada la escritora colombiana más importante del siglo XIX tuvo el privilegio, como ha señalado con acierto Óscar Collazos, «...de haber nacido en una familia donde no faltaron los libros ni los viajes por Europa y el Norte de América»⁵. En 1855 se casó con el político y escritor José María Samper Aguelo. Comprometida con la actividad de su marido como editor y director de varios periódicos, Soledad pasará varios años de su vida entre París y Lima; comenzando, en paralelo, su propia actividad literaria con colaboraciones en revistas así como en la publicación de diversas obras relacionadas con la popularización de la historia y con la defensa de la formación de la mujer, así como en la educación integral de la sociedad⁶. Una cuestión fundamental para



Fig. 1. Retrato de Soledad Acosta de Samper.

2 Debía ser hermana de su padre, ya que su madre era hija única de matrimonio entre Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán y Carolina Kemble Rou.

3 Blanca Leonor Samper había nacido en París el 6 de mayo de 1862, era la hija menor del matrimonio.

4 La referencia en la Biblioteca Nacional de Colombia es FSAS/059 con el título «Copia de algunas cartas de Blanca Samper escritas durante un viaje a España, 1892».

5 Óscar COLLAZOS. «Prólogo», en Soledad Acosta de Samper, *Los piratas de Cartagena. Crónicas histórico-novelescas*, Bogotá: Alfaguara, 2009, pág. 9.

6 El reconocimiento póstumo a su obra comienza desde el mismo momento de su óbito, publicándose un texto que recoge todas las valoraciones de carácter oficial, así como las reseñas en periódicos de



Fig. 2. Mezquita de Córdoba. Ilustración de *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* (1852) de Emile Bégin.

entender la personalidad intelectual de Soledad Acosta es la intensa relación profesional y literaria con su marido, colaborando en los periódicos y revistas que dirigen o crean, aunque las valoraciones sobre ella de José María Samper son, a veces, dudosas⁷.

La valoración historiográfica de Soledad Acosta tuvo su punto álgido en el centenario de su muerte, celebrándose distintas actividades culturales en Bogotá como la exposición titulada «Cien años de Soledad Acosta de Samper, la mujer» en el Archivo de Bogotá (junio-julio, 2013), evento que sirvió para recuperar públicamente el diario que la escritora redactó entre 1853 y 1855⁸, señalando sobre el mismo la investigadora Carolina Alzate que: «...ya en este texto temprano se encuentran los temas que van a ocupar a la autora a lo largo de su carrera intelectual: la patria y las mujeres donde la joven Acosta se compromete políticamente con el momento en que vive y, desde una perspectiva muy consciente de sus circunstancias de género sexual, evalúa el espacio dentro del cual las mujeres pueden moverse tanto en términos amorosos como políticos, y comienza ya a criticar lo restringido de ambos»⁹. Personaje reconocido, aunque parcialmente, aún necesita de investigaciones sobre algunas de sus numerosas obras, así como de su personalidad, sobre todo en lo que significa su intimidad apenas

visible en sus escritos públicos¹⁰. Quizás nuestra aportación con la cotejación comparativa del diario de su hija nos revele alguna circunstancia de interés en este sentido.

Colombia y de otros países, entre ellos España. Cfr. Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Recuerdos y homenajes a su memoria*, Bogotá: Arboleda y Valencia, 1914.

(<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/miscelaneas/brblaa944769.pdf>. (Consulta 10 de julio de 2016).

- 7 Esta colaboración ha llevado a pensar que hubo «trabajo a cuatro manos». Hay paralelismos. Uno de los seudónimos de Soledad Acosta es «Bertilda» anagrama de «Libertad», seudónimo que emplearía su marido, así como el nombre de su primera hija. Cfr. Montserrat ORDÓÑEZ, «Prólogo», en: Soledad Acosta de Samper, *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (edición y notas, Montserrat Ordóñez). Bogotá, Universidad de los Andes, 2004, págs. 20-21. Pero también, pese al calificativo de liberal donde la crítica sitúa a José María Samper, éste señala en el prólogo a la obra de su esposa sobre biografías de hombres ilustres y notables que, como hija de un hombre de Estado como fue el general Joaquín Acosta, «Ya que, por sexo, no la era posible trillar ningún otro camino de los que su progenitor supo recorrer, con honra propia y de su patria, buscó en las letras el campo de actividad que sus deberes de esposa y de madre podían dejarla libre...». Cfr. Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Biografías de hombres ilustres o notables, Relativas a la época del Descubrimiento, Conquista y Colonización de la parte de América denominada actualmente EE.UU. de Colombia*, Bogotá: Imprenta de la Luz, 1883, pág. XIII.
- 8 Se trata de un diario de adolescente que termina el 5 de mayo de 1855, el día de su boda.
- 9 <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/el-diario-de-soledad-se-hace-p%C3%BAblico-en-el-archivo-de-bogot%C3%A1> (consulta 10 de julio de 2016).
- 10 Se han hecho proyectos de investigación de interés como el titulado «Soledad Acosta de Samper y la construcción de una literatura nacional» (Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la

En la obra «Viaje a España en 1892», la autora relata el recorrido que hace por nuestra geografía a la vez que valora los encuentros científicos en los que participa. La obra consta de dos tomos¹¹. El relato se inicia en San Juan de Luz (Francia), pasando la frontera de Irún el 9 de septiembre de 1892. Su recorrido, en el primer volumen, pasa por San Sebastián, Bilbao, Loyola, Burgos, Valladolid, León, La Coruña, Santiago de Compostela, Madrid y Córdoba. El segundo volumen continúa el viaje por Granada, Sevilla, Huelva y Madrid, desplazándose desde la capital a Toledo y Alcalá de Henares. Vuelven a pasar, en sentido contrario, la frontera francesa el 19 de noviembre poniendo fin a «un viaje encantador que había durado cerca de dos meses y medio»¹².

Importante para nuestros objetivos es la primera estancia en Madrid que supone la presentación pública de Soledad Acosta en tanto que delegada del gobierno de Colombia. Solo estará dos días en la capital, asistiendo el primero al teatro de la Zarzuela donde se presentaba la obra «Marina» de Emilio Arrieta, y acudiendo, la segunda jornada, a una cena en la residencia del primer ministro don Antonio Cánovas del Castillo que tenía como objetivo presentar a los delegados de las naciones americanas a los literatos y americanistas españoles.

En esta recepción, Soledad Acosta valora la riqueza del palacio así como su biblioteca de más de 30.000 volúmenes. Se sorprende de las numerosas condecoraciones que presentan los invitados y las joyas que aderezan a las señoras. En la misma conoció a los escritores Juan Varela, Marcelino Menéndez Pelayo y al uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Relato corto y correcto que se contrapone con la visión aguda y satírica de su hija Blanca. Esta, además de precisar como iban vestidas madre e hija, «Mamá fue a la recepción con el traje de raso, pero sin el manto de Corte: yo con el traje verde», se centra en las insignes personalidades a las que son presentadas con magníficas descripciones de un realismo hiriente. «Cánovas es el viejo más feo de que puedan U U. tener idea, y hasta tiene los ojos torcidos. La señora es muchísimo menor que él, algo gorda y buena moza; tenía traje rosado desco-



Fig. 3. Patio de los Leones.
Foto: Joaquín Turina (1882-1949).

Tecnología y la Universidad de los Andes de Bogotá, 1998-2000), derivándose del mismo la edición de la obra «Novelas y cuadros de la vida suramericana», en cuyo prólogo (págs. 13-31) se hace una aproximación muy interesante a la figura y trabajo de Soledad Acosta. Cfr. Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (edición y notas, Montserrat Ordóñez), Bogotá: Universidad de los Andes, 2004. Otros trabajos recientemente aparecidos serían: Carolina ALZATE e Isabel CORPAS DE POSADA (compiladoras), *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2016; También, Carolina ALZATE, *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015.

11 Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España en 1892. Tomo I*, Bogotá: Imprenta de Antonio María Silvestre, 1893; y, Tomo II. Bogotá, Imprenta La Luz, 1894.

12 Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España en 1892. Tomo II*, Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, pág. 265.



Fig. 4. Monumento a Isabel la Católica y Cristóbal Colón. Granada. Foto: Rafael Garzón. C. 1892.

tado con adornos negros y la mar de diamantes; es peruana e hija de peruano». Del escritor Juan Varela señala que estuvo toda la noche cerca de su madre y criticando a doña Emilia Pardo Bazán, volveremos más tarde a ella. De Marcelino Menéndez Pelayo, que también se unió a las críticas a la Pardo Bazán señala: «...que es moreno, bajito de cuerpo y amable, muy sencillo en su trato y parece tímido». Como resumen de las mujeres que estuvieron en la cena nos dice: «No vi bonitas: entre las españolas ninguna, entre las americanas solamente dos. Muchos diamantes tenían ellas, y los hombres muchísimas consideraciones»¹³.

EL VIAJE ROMÁNTICO

Comenzando por lo que puede significar el viaje romántico nos centraremos, lógicamente, en Córdoba, Granada y Sevilla. Del primer volumen del Viaje de Soledad Acosta nos interesa el último capítulo que dedica a Córdoba.

Previamente hay que destacar en el texto de la colombiana sus enormes conocimientos históricos y su capacidad didáctica, lo que muestra continuamente en su prosa. Por ejemplo, cuando está llegando en tren a Córdoba no nos deleita como otros viajeros con reflexiones poéticas basadas en imaginación y autores románticos sino que nos hace una descripción precisa de la evolución histórica de la ciudad, de sus momentos principales e, incluso, una visión general de la cultura árabe y su historia con datos y fechas concretas propios de un libro de historia que no de un relato de viaje. La descripción más adecuada para este tipo de literatura se produce en el momento en que la autora nos describe el itinerario que realiza. Primero novela la historia y, más adelante, tras recorrer la mezquita y detenerse en distintos puntos de la misma como el mihrab, nos sorprende con decisiones como esta:

«No quisimos echar a perder la extraña impresión que nos había hecho la mezquita, motivo por el cual no visitamos otros monumentos de menor interés»¹⁴. El síndrome de Stendhal es evidente. Es decir, quiere saborear el recuerdo de lo visto, momento de reposo y de interiorización de la belleza acumulada. No en vano había señalado al contemplar el espacio de la maqsura y el mihrab: «...no hay persona ninguna, aún la más fría e indiferente, la más incapaz de comprender las bellezas del arte, que no se quede suspensa y admirada al penetrar en el sancta sanctorum de los musulmanes...»¹⁵.

13 Blanca SAMPER, *Copia de algunas cartas de Blanca Samper escritas durante un viaje a España, 1892*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Colombia (FSAS/059), págs. 34-35.

14 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo I, pág. 259.

15 *Ibidem*, pág. 255.

El volumen II lo inicia con el capítulo titulado «De Córdoba a Granada». En la ciudad nazarí se aloja en el Hotel de los Siete Suelos, nombre homónimo de una de las puertas de la Alhambra junto a la que estaba situado. Traía cartas de recomendación del presidente del gobierno Antonio Canovas del Castillo y del académico Antonio Sánchez Moguel, lo que hace que el alcalde de la ciudad, Manuel Tejeiro y Meléndez, se convierta en su cicerone durante la estancia granadina. Los valores didácticos de la prosa de Soledad Acosta hacen que comience la descripción de Granada, al igual que hace con otras ciudades, y que ya comentamos para el caso de Córdoba, con una extensa historia de la misma y de las culturas que se han sucedido en su solar. Además, la presencia del alcalde le permite una visita de lujo a la Alhambra al ser presentada, por ejemplo, al arquitecto restaurador de la misma Rafael Contreras que le explica las restauraciones que están llevando a cabo.

Aunque maneja bibliografía sobre la cultura islámica, por ejemplo a Francisco Javier Simonet¹⁶, u otros textos como Mármol Carvajal¹⁷ o Amicis¹⁸, el contacto directo con el



Fig. 5. Clausura del Congreso de Americanistas en Huelva, 1892. (Fuente: *El Centenario: Revista Ilustrada*. Madrid, 1892-1893. Tomo II. Pág. 355).

-
- 16 La obra que debió consultar es una de estas ediciones: Francisco Javier SIMONET, *Descripción del reino de Granada bajo la dominación de los naseritas: sacada de los autores árabes y seguida del texto inédito de Mohammed ebn Aljatib*, Madrid: Imprenta Nacional, 1860; o bien, *Descripción del Reino de Granada sacada de los autores arábigos*, Granada: Imprenta y Librería de Reyes y Hermano, 1872.
- 17 Se trataría del texto: Luis del MÁRMOL CARVAJAL, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, Málaga: Juan Rene, 1600. Posiblemente nuestra viajera consultara la segunda edición hecha en Madrid, Imprenta de Sancha, 1797; de más fácil acceso.
- 18 La edición príncipe del texto de Amicis en italiano llevaba como título «Spagna» (Florenca, G. Barbèra, 1873). Su éxito fue enorme y en 1876 ya había cuatro ediciones. Cualquiera de ellas podría haber sido la consultada por nuestra viajera. En español apareció rápidamente: *España: viaje durante el reinado de Don Amadeo*, Madrid: Imp. de El Imparcial, 1877. Sobre la recepción de la obra de Amicis en España, Cfr. Mónica GARCÍA AGUILAR, «Traducción y recepción literaria de la obra de Edmondo de Amicis en España (1877-1908). Estudio crítico y repertorio bibliográfico», *SENDEBAR*, 17 (2006), págs. 99-118. Cfr. Edmondo DE AMICIS, *Colección de viajes por los pueblos de raza española*. Barcelona, Domenech, 1884. Pese a la nota de erudición del texto de Amicis, nuestra escritora no siempre está de acuerdo con las afirmaciones de este autor, por ejemplo en la descripción de Madrid dice exactamente: «No estoy, por cierto, con Amicis, que todo lo ve color de rosa y se extasia con el alegre aspecto de las calles de Madrid. Aquella continua ociosidad de los que viven en pie en todas las esquinas floreado á las muchachas que pasan, repugna; aquel loco amor á la diversión, fatiga. En París la gente se divierte pero lo hace después de haber trabajado para ganar los medios; en Madrid sólo se trabaja cuando no se puede menos, y para sus pobladores divertirse es el único objeto de la vida». Cfr. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo I, pág. 220.



Fig. 6. Monumento conmemorativo del Descubrimiento de América erigido en Huelva en 1892, original de D. Ricardo Velázquez Bosco. (Fuente: *El Centenario: Revista Ilustrada*. Madrid, 1892-1893. Tomo II. Pág. 284).

arquitecto Contreras le lleva a justificar, o al menos a no atacar, la construcción del Palacio de Carlos V. Así, señala:

Todos los viajeros se lamentan de que el Emperador hubiese tenido el mal gusto de mandar destruir las construcciones árabes para levantar un palacio como hay miles en Europa. Pero la verdad es que, según los últimos estudios que se han hecho de la Alhambra, el sitio que ocupa el palacio de Carlos V no debería encerrar construcciones árabes muy importantes, puesto que de ellas no hablan las descripciones que de la Alhambra hacen antiguos autores árabes¹⁹.

En la descripción de los palacios nazaríes, al igual que hacen otros viajeros, se siente limitada con su expresión literaria y recurre a Simonet: «Llegamos al Patio de los Leones, tan celebrado por todos los viajeros de todas las épocas y razas. No podría describirlo: para hacerlo sería preciso poseer la elocuencia de los mejores poetas entre los que lo han cantado, y aun así no daría idea del encanto que aquella maravillosa construcción produce»²⁰. Es más, justifica el uso del texto de Simonet de la siguiente forma: «¿Me atreveré acaso a hacer la descripción detallada de esa maravilla arquitectónica, después de la infinidad de viajeros que lo han hecho en todos los idiomas? Empezaré por transcribir trozos de un autor árabe, que ha sido traducido al castellano por un Catedrático de la lengua árabe en Granada...»²¹. Pero, también, y esto es importante, la lectura profunda del libro de Simonet le lleva a otras valoraciones de interés en su propio compromiso social con las mujeres, como veremos más adelante, cuando señala: «El señor Simonet cita no pocas mujeres literatas de la época de la dominación árabe; algunas de estas se habían dedicado a la poesía, otras a la historia sagrada y profana; una (Leila), erudita notable, y otra (Miriem), notada por sus conocimientos en el arte musical; así, pues, no todas eran dadas a las vanidades y al lujo»²².

Desde la Torre de la Vela contempla el paisaje de Granada, comparándolo con el de Bogotá:

Desde aquel magnífico terrado se alcanza a ver la ciudad de Granada, y a lo lejos los campos de la Vega, circundados por una cadena de cerros bajos. ¡Cuanta razón tuvo Gonzalo Jiménez de Quesada, exclamé, en comparar la Sabana de Bogotá con la Vega de Granada!

La posición de la ciudad es idéntica, y a lo lejos la campiña es semejante a la llanura que se extiende al pie de la capital de Colombia; salvo que la ciudad europea, así como sus vegas, se hallan en escala mas pequeña, y que si la ciudad andina es mas extensa y sus horizontes mucho

19 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, págs. 20-21.

20 *Ibidem*, pág. 33.

21 *Ibidem*, pág. 21.

22 *Ibidem*, pág. 26.

mas grandes, los monumentos que de Granada se avistan son magníficos, y la multitud de estos y la estrechez de sus calles es mucho mayor. Además, la vegetación, los enormes árboles de las alamedas, los numerosos jardines, son cien veces mas bellos que los bogotanos²³.

He comentado la relación intelectual con su marido, José María Samper Agudelo (1828-1888)²⁴, lo que viene al caso en este momento ya que él había visitado Granada en la primavera de 1859 y también redactó un libro de su viaje²⁵. Lógicamente Soledad Acosta conocía el texto de su esposo y coincide con él en la valoración comparativa con Colombia. El reconocimiento de las bondades de la cultura islámica aparece en este autor incluso en las generalizaciones y comparaciones con otros lugares de España. Así cuando contempla Granada, igualmente, desde la Torre de la Vela señala:

Renuncio á la pretensión de revelar las hondas emociones que me dominaron durante la contemplación de aquel espectáculo admirable. Miré en derredor, dí un grito de supremo placer, me así del borde del altísimo bastión para no caer, porque un vértigo me arrebatava, y mudo, tembloroso, sin aliento, sentí una lágrima que se me escapaba como el mas puro homenaje... Es que estaba mirando la imagen de mi *Patria*²⁶.

Volviendo a nuestras viajeras, y esto es interesante para la difusión de la Alhambra a la vuelta a su país, al concluir la visita a los palacios nazaríes señala: «A la salida compramos un pequeño álbum de poesías y algunas fotografías de la Alhambra, las cuales, aunque bastante buenas, no pueden dar idea de aquella construcción indescriptible y única en España»²⁷.

También, en su epistolario, Blanca Leonor Samper queda maravillada por la contemplación de la ciudad de Granada y su entorno y, al igual que sus padres, la compara con Bo-



Fig. 7. Exposición Histórico-Americana. Madrid, 1892. Sección de Colombia.

23 *Ibidem*, pág. 17.

24 José María Samper Agudelo (1828-1888) fue un humanista, literato, periodista y político colombiano. Hay que señalar que José María Samper cuando realiza el viaje a España estaba establecido en París como Secretario de la legación colombiana en Francia. Este dato es importante porque cuando escribe el relato de su viaje a España no le acompañó su esposa, posiblemente por atender a sus dos hijas pequeñas nacidas en 1857. En 1860 nacería una tercera hija en Londres y una cuarta en 1862 en París.

25 José María SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa*, Teddington, Middlesex: The Echo Library, 2006.

26 El texto citado continua: «En efecto, habida consideración á las distancias y proporciones y á los pormenores característicos, nada hay que ofrezca tan rara semejanza en el conjunto como la Vega de Granada con sus serranías, vistas desde la Alhambra, y la llanura de Bogotá, circundada de cerros, contemplada desde las alturas de “Monseratte.” Razón tuvo el conquistador de mi patria para llamarla *Nueva Granada*, y aún darle á su capital el nombre de *Santafé*, en recuerdo de la villa de los reyes católicos (que se alcanza á ver desde la Alhambra) donde nació el atrevido Gonzalo Jiménez de Quesada». J.M. SAMPER, *Viajes de un colombiano*, Vol. I, Quinta parte, Capítulo II.

27 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 51.

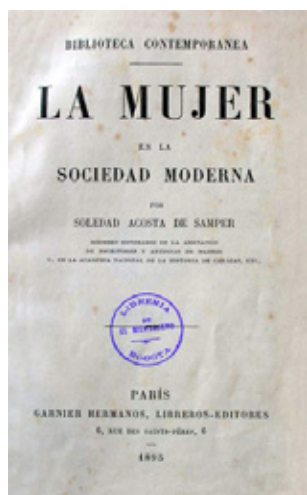


Fig. 8. Portada del libro *La mujer en la sociedad moderna*.

gotá, aunque matizando el paisaje de Granada como «miniatura» del colombiano²⁸. Con respecto a la visita a los palacios de la Alhambra la joven Samper también recurre a su erudición paralela a su madre: «...haber estado en ese inmortal 'patio de los leones', del cual ni intento siquiera hablar, porque para eso se necesita ser poeta o escritor como Amici²⁹ y demás que de esos incomparables primores han hecho tantas y tan detalladas descripciones»³⁰.

Al final de la estancia en Granada nuestra joven viajera se siente satisfecha y aunque se quedaría una temporada para poder conocerla mejor prefiere: «...dejarla, como lo voy a hacer, mañana temprano, antes que correr el riesgo de perder la ilusión»³¹. No obstante, cuando tras pasar por Huelva, asistir al congreso americanistas, y terminar en Sevilla su paso por Andalucía, concluye: «De toda España, Granada y Sevilla son las dos ciudades que más me han gustado, como poesía y belleza»³².

En Granada también visitan la Cartuja, la Bomba y el Salón («paseo de moda... digno de París»), la catedral, Capilla Real y el palacio de Víznar. Dada la relación con el alcalde tuvieron el privilegio de ver la escultura conmemorativa que la ciudad de Granada había hecho a la reina Isabel la Católica y a Cristóbal Colón, estando prevista la inauguración por el Rey y la Reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena. La ausencia de ambos supuso, entre otras consecuencias, la dimisión del alcalde³³, dato que aparece en el relato de Soledad Acosta³⁴, lo que implica que fue escrito o corregido después del acontecimiento³⁵.

28 B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 41-44.

29 Otra cita que introduce en sus cartas es la referencia a Fernán Caballero que recuerda dice «a cada paso». *Ibidem*, págs. 49-46.

30 *Ibidem*, págs. 43-46.

31 *Ibidem*, págs. 53-50.

32 *Ibidem*, págs. 73-70.

33 Sobre este tema, cfr. Elvira MORENO MORENO, «El IV Centenario del Descubrimiento de América en Granada a través de la prensa», en Rafael López Guzmán; Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez (eds.), *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, págs. 85-94.

34 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 48.

35 En las cartas de su hija Blanca, concretamente cuando está en Sevilla, de vuelta de Huelva, el día 13 de octubre, comenta: «El Rey está algo enfermo en Sevilla, a consecuencia de la fatiga de tanto viaje; de modo que tal vez no irá la Reina a Granada y se quedará nuestro alcalde con todos sus preparativos en balde». Más adelante, ya en Madrid, el jueves 3 de noviembre escribe: «Los reyes de Portugal llegan el 9, y la corte se viene mañana de Sevilla. En Granada hubo un motín cuando supieron que la Reina ya no iría». Cfr. B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 73 y 103.

No puedo cerrar la visita a Granada sin la valoración romántica que Blanca Samper hace a una puesta de sol: «...fue linda: el cielo despejado y azul, la luna levantándose sobre la Sierra Nevada, cuyos picos de nieve estaban encendidos en los fulgores rojizos del sol»³⁶.

Sevilla las entusiasma, de nuevo con paralelismos con Colombia y siempre haciendo referencia a los escritores previos:

¡Sevilla!...¿Quién al oír ese nombre no evoca mil recuerdos poéticos de todos los tiempos? ¿Qué podré decir yo de la Maga del Guadalquivir que no hayan dicho ya repetidas veces los viajeros que han escrito sus impresiones? Pero, a riesgo de repetir lo que tantas veces se ha dicho, procuraré aquí decir algo acerca de esta hermosa ciudad, de la cual fueron a Colombia la mayor parte de los que poblaron esa colonia de España³⁷.

No pudieron visitar el Real Alcázar pues estaba preparándose para una visita real, por lo que sus impresiones se centran en el conjunto urbano. De nuevo el referente continuo a su tierra:

La estructura de las casas recuerda a las nuestras; la disposición de sus edificios la hemos copiado en Sud América. Estos preciosos patios andaluces son ciertamente mucho mas hermosos, mas ricos, mas llenos de plantas de recreo y de puentes y de mármoles (que en América no los tenemos); pero se conoce que los de ultramar fueron edificados como recuerdo y a imagen de los de la madre patria. En Sevilla oímos el acento y contemplamos los negros ojos chispeantes, el andar desembarazado y el aspecto todo de nuestras mujeres de Cartagena y de las costas sud americanas. No sucede lo mismo con los habitantes de las altiplanicies andinas: allí tenemos diferente acento, una seriedad mas castellana, menos viveza en la mirada y fuego en la palabra; ésta es mas breve, menos lánguida, pero el espíritu es el mismo, y no podemos negar que somos hijos de andaluces y sobrinos de Castilla³⁸.

SU COMPROMISO CON EL AMERICANISMO: EL CONGRESO DE LA RÁBIDA Y LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO AMERICANA DE MADRID

Al Congreso Americanista³⁹ llega nuestra viajera como delegada de la República de Colombia, la única mujer americana como señalara Ricardo Palma, delegado por Perú, y



Fig. 9. Cartel de actos conmemorativos en el centenario de Soledad Acosta de Samper.

36 *Ibidem*, pág. 45.

37 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 67.

38 *Ibidem*, págs. 67-68.

39 El IX Congreso de Americanistas se desarrolló entre la Rábida y Huelva los días 7-11 de octubre de 1892. Previamente, en agosto (1-5), Huelva tuvo su propia celebración en relación con la partida de Colón hacia América el 3 de dicho mes. Sobre este tema, cfr. Carlos NÚÑEZ DEL PINO, «La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Huelva a través de La Provincia. Proyectos y realidades (1880-1892)», *Ab Initio*, 10 (2014), págs. 117-151, disponible en: www.ab-initio.es (consulta 22 de agosto de 2016). También, Sigfrido VÁZQUEZ CIENFUEGOS, «La celebración del IV Centenario del

amigo de Soledad desde su estancia en Lima⁴⁰. Cita a otros delegados como el español D. Juan F. Ferraz, establecido desde hace algún tiempo en Costa Rica, y que volvía a su patria como delegado de esa república centroamericana⁴¹; o se encuentra con el señor Bendix Koppel, el otro delegado colombiano⁴².

Su participación en el IX Congreso Internacional de Americanistas es obligada ya que era el objetivo principal de su viaje, presentando al mismo dos memorias o ponencias sobre los antiguos pobladores de Colombia⁴³ y sobre el establecimiento de judíos en el departamento colombiano de Antioquia⁴⁴; las cuales fueron valoradas positivamente⁴⁵.

Hemos de tener en cuenta que Soledad Acosta es una convencida de que lo mejor de la cultura actual de América, en cuanto a enseñanza moral, procede de España considerando la cultura prehispánica «como una curiosidad etnográfica, que no como un conocimiento útil». Mientras que por el contrario indica que: «...la civilización de que gozamos nos viene de Europa, y los españoles son los progenitores espirituales de toda la población. Así pues, a estos debemos atender con preferencia, si deseamos conocer el carácter de nuestra civilización»⁴⁶.

No obstante, Soledad Acosta no está ciega ante las valoraciones calladas que aún se mantienen en España sobre la independencia americana, así señala:

A pesar del fondo innegable de bondad con que fuimos tratados los americanos invitados por la Madre Patria, para asistir á las fiestas del Centenario del Descubrimiento de América; á pesar de la extraordinaria hospitalidad con que es recibido el extranjero en Madrid, y del evidente deseo de servir y de obsequiar al hijo que en un tiempo se rebeló contra la autoridad de España, no se

descubrimiento de América en Huelva (1892): un impulso en el estudio e investigación de la historia de América», en Fernando Navarro Antolín (ed.), *Orbis Incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, vol. 2. Huelva: Universidad de Huelva, 2008, págs. 67-77.

40 Ricardo PALMA, *Recuerdos de España. Notas de viaje. Esbozos. Neologismos y americanismos*, Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de J. Peuser, 1897, pág. 23. Esta relación previa también la refiere en su texto nuestra viajera: «Al mismo tiempo que nosotras, llegaba con dos de sus hijos el literato peruano D. Ricardo Palma, con quien renovamos la amistad que yo ya había tenido con él hace muchos años, en Lima...». Cfr. S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 92.

41 *Ibidem*, pág. 93.

42 *Ibidem*, pág. 104.

43 El título exacto era: Los aborígenes que poblaban los territorios que hoy forman la República de Colombia en la época del Descubrimiento de América. Cfr. Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Memorias presentadas en congresos internacionales, que se reunieron en España durante las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892*, Chartres: Imp. de Durand, 1893, págs. 1-18.

44 Memoria sobre el establecimiento de hebreos en el Departamento de Antioquia (Colombia). En: *Ibidem*, págs. 51-71.

45 Su hija, Blanca Leonor, comenta en una de sus cartas: «Hoy tuvo lugar la primera sesión ordinaria del Congreso. En ella leyeron las dos Memorias de Mamá, que fueron muy aplaudidas, y varios de los muchos sabios que allí había fueron a saludarla y a decirle que tenían mucho empeño en leerlas detenidamente. Es mucho lo que la estiman; le presentan a todas las notabilidades que quieren conocerla personalmente, porque ya la conocían de nombre». B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 61-62.

46 Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Biografías de hombres ilustres o notables, Relativas a la época del Descubrimiento, conquista y Colonización de la parte de América denominada actualmente EE.UU. de Colombia*, Bogotá: Imprenta de la Luz, 1883, pág. 2.

le ha perdonado, no obstante, con completa sinceridad, y muchas veces inconscientemente se traslucía el amargo resentimiento que mora todavía en el corazón del vencido en las lides de la libertad.

Aún cuando visitamos á España en una época en que se puede decir que estaba en coqueteos con los descendientes de sus antiguos colonos, y deseaba sinceramente tenerlos contentos, en las conversaciones familiares, en los discursos improvisados, de repente una palabra, una exclamación nos demostraba que aún los más entusiastas americanistas, no habían olvidado las quejas que tenían contra la emancipación de sus antiguas hijas. Entre tanto éstas aceptan como suyos propios los gloriosos recuerdos de la historia de España, se enorgullecen con las hazañas llevadas á cabo por hombres de su propia raza, desde las Navas de Tolosa hasta Bailén; pero no así los peninsulares con respecto á los héroes americanos, como Bolívar, San Martín, O'Higgins, etc.

De éstos, los españoles no quieren oír hablar, ó si algo dicen es con marcado sentimiento de odio. Creo que esto depende en gran parte, de la ignorancia en que están acerca de la historia moderna de la América española, y de todo lo concerniente á la revolución que tuvo como consecuencia la emancipación de las colonias de ultramar. Los llamados americanistas, sólo quieren ocuparse de la historia precolombina, muy poco de la época de la conquista y colonización, y se niegan absolutamente á oír referir algo de lo sucedido en la época de la independencia⁴⁷.

Esta larguísima cita es evocadora de una realidad social que, desde mi punto de vista, no es tan idílica en cuanto a valoración desde el otro lado de Atlántico a nivel genérico más allá de ciertas élites intelectuales. Ahora bien, los argumentos que expone Soledad Acosta son intachables y de total actualidad. Añade más adelante:

No es extraño, pues, que les repugne la memoria de lo sucedido en América, en donde los vencedores de los franceses fueron á su turno derrotados por los criollos de las colonias de ultramar. Olvidan indudablemente que esos criollos triunfaron porque la mayor parte de sus Capitanes eran peninsulares ó hijos de peninsulares, y casi todos ellos se habían educado en España. Olvidan que esos combates no tenían lugar entre razas diferentes, que era más bien una guerra civil, y que las ideas de libertad e independencia que predicaban en América, las habían heredado de sus antepasados españoles, de aquellos que decían á sus Reyes: «¡seréis los amos mientras que respetéis las leyes y nuestros fueros, y si no, nó!». Olvidan que los hechos crueles –durante la guerra a muerte– que tuvieron lugar en uno y otro bando son iguales a los que después se han presenciado en España durante las guerras civiles que se ha efectuado allí. Olvidan que el espíritu español es el que en América prevalece, puesto que los antiguos colonos bebieron en las mismas fuentes de civilización⁴⁸.

Y añade con respecto a los héroes de la Independencia americana:

¿No se han levantado estatuas en la Península á los héroes de los Comuneros que se pronunciaron contra el Emperador Carlos V, y á los que procuraron conservar la Constitución durante el reinado de Fernando VII? ¿Alguien mira con desvío á los descendientes de esos campeones de la dignidad del pueblo español? ¿Por qué, pues, no considerar con los mismos sentimientos de respeto y aprecio á los que lucharon allende los mares por la dignidad de los que necesitaban independizarse de la Madre Patria?⁴⁹

47 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo I, págs. 225-226.

48 *Ibidem*, págs. 226-227.

49 *Ibidem*, págs. 227-228.

No cabe la menor duda de la profunda revisión histórica que encierran las palabras de Soledad Acosta de Samper y que, desde luego, hubieran llevado su consideración a encuentros mas positivos en la historia reciente de las relaciones entre España y las repúblicas americanas. Como ella señaló: «Dejo estas consideraciones á mis amigos de España»⁵⁰.

En Huelva estaría presente en los actos académicos del IX Congreso Internacional de Americanistas⁵¹, al que asistieron unas 400 personas, así como a los eventos festivos y de protocolo, asistiendo a banquetes, bailes en el Hotel Colón⁵², zarzuelas, recibimiento y recepción de la familia real⁵³, misa al aire libre oficiada por el obispo de Badajoz o visita a la reproducción de la carabela Santa María. Si embargo, no estuvieron en la inauguración de la columna conmemorativa del IV centenario el día 12 de octubre pues salieron para Madrid con parada en Sevilla.

A su regreso a Madrid sería testigo presencial de la inauguración de la Exposición Histórico Americana⁵⁴ que tuvo lugar en el edificio que se estaba terminando con el epígrafe Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales, hoy Museo Arqueológico y Biblioteca Nacional. El objetivo de dicha exposición era de carácter científico, de tal forma que la visita a la misma supusiera «...una especie de curso intuitivo y gradual de las antigüedades, y por lo tanto de la historia de América»⁵⁵. El texto preliminar del catálogo lo firma don Juan de Dios de la Rada y Delgado, director del Museo Arqueológico Nacional, en el que

50 *Ibidem*, pág. 228.

51 La presentación de memorias se haría mediante resúmenes de cada una de las mesas. En el caso de Soledad Acosta sus trabajos fueron expuestos por Eduardo Toda i Guell, vicesecretario general.

52 Blanca Leonor comenta con minuciosidad estos bailes como van vestidas, con quienes baila. Eso sí concluye: «Entre paréntesis, les diré que mis vestidos han sido los mejores de todos, pues las demás señoras no se saben vestir». En otro de los bailes comenta: «El salón estaba tan lleno que casi no había modo de moverse: casi todas descotadas, pocas muy elegantes, con excepción de la señora de Cánovas». B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 61 y 69.

53 En esta recepción se presentó a la Reina Regente un delegado de cada nación, correspondiendo a Soledad Acosta por Colombia. Su hija narra de la siguiente forma el momento: «Le presentaron un Delegado de cada nación, y por Colombia fue Mamá la designada. La Reina bajó de su trono: Mamá le hizo una gran reverencia, a la cual contestó ella con la cabeza; le dijeron el nombre y dijo que «lo conocía ya por ser notable»; le preguntó si esa era la primera vez que venía a España? Y si había viajado mucho?; le gustó saber que Mamá había estado en Viena; observó también que el obsequio que había mandado Colombia para exposición sería muy lucido; y con esto, hizo otra venia con la cabeza, Mamá otra reverencia y quedó terminada la presentación». *Ibidem*, págs. 68-69.

54 La estructura del comité organizador fue la siguiente: Delegado General, don Juan Navarro Reverter (Ingeniero, Subsecretario de Hacienda, Académico electo de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales...), Delegado Técnico, don Juan de Dios de la Rada y Delgado (Director del Museo Arqueológico Nacional, Académico numerario de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando) y Delegado Administrativo, don José Bragat y Viñals (Inspector del Cuerpo de Montes). Además existía una Comisión Auxiliar de la Delegación Técnica que incluía a: don Marcos Jiménez de la España (del Museo de Ciencias), don Ángel de Gorostizaga (del Museo Arqueológico Nacional), don Narciso Sentenach (escritor-arqueólogo), don Eduardo de la Rada y Méndez (del Museo Arqueológico Nacional) y don José Ramón Mérida (del Museo Arqueológico Nacional, Secretario).

55 *Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1893, preliminar, pág. I.

se exponen las razones científicas y la estructura de la muestra⁵⁶. La exposición se organizaba a modo de un sumatorio de exposiciones parciales correspondientes a los países que habían concurrido al llamamiento, habiendo un comité delegado por cada uno de los países⁵⁷. Este sistema permitía valorar el esfuerzo individual de las naciones que concurrían a la muestra así como su riqueza particular, diluyéndose el conocimiento de las culturas por periodos históricos. La distribución espacial se hizo a partir del hall de entrada con salones a derecha e izquierda concatenándose de país en país. Esta bifurcación en dos alas significaba también la elaboración de catálogo en dos volúmenes correspondientes a cada uno de los laterales⁵⁸.

Soledad Acosta visita la exposición antes de su inauguración, describiendo en su texto cada una de las salas, comentando tanto los contenidos como el montaje. Valora la colección de Estados Unidos como la mas numerosa en objetos, pero «...no se puede negar, y esto sin que me ciegue el patriotismo, que la Exposición de Colombia era la que presentaba los objetos mas valiosos, y siendo el salón que se le había señalado uno de los más pequeños, indudablemente estaba adornado con mejor gusto que todos los demás»⁵⁹. Su

56 Rada y Delgado propuso la denominación de dos periodos para el estudio de las culturas americanas: precolombino y postcolombino, en homenaje al descubridor del nuevo continente frente a otros nominativos planteados como periodo ibérico, referido a después de 1492, americano al anterior. Esta opción taxonómica y científica quería que se trasladara a la estructura expositiva, lo que no consiguió atendiendo a los intereses de los distintos gobiernos que concurrieron a la exposición, optándose, finalmente por la organización por países. En cambio, en la parte española, de la que el era responsable directo, «hemos podido exponer los objetos más en armonía con nuestro pensamiento, que desarrollaremos cumplidamente cuando, terminada la Exposición, procedamos a la colocación ordenada de todos los objetos que comprende la Sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional que tenemos la honra de dirigir». Cfr. *Ibidem*, págs. IV y X-XI.

57 *Ibidem*, pág. X. Véase también: «Documentos Oficiales. Reglamento General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid. Clasificación de los Objetos. El Centenario», *Revista Ilustrada*, Madrid, 1892-1893, Tomo II, págs. 140-144.

58 En el volumen I y II (editados en un solo tomo) estaban las siguientes secciones correspondientes a países: España (minerales), Dinamarca, Bolivia, Perú, Costa Rica, España (época postcolombina), Uruguay, República Argentina, República Dominicana, Guatemala, Ecuador, Nicaragua y Estados Unidos. En el volumen III aparecen: Colombia, Suecia y Noruega, Alemania, España (época precolombina), Portugal, España (documentos históricos de Indias), España (Ayuntamiento de la Habana) y España (Islas Filipinas).

59 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 213. Continúa este texto de la forma siguiente: «Las ricas colecciones de dicho salón habían sido cuidadosamente llevadas desde Bogotá por D. Isaac Arias: el jefe de la comisión, Señor Ernesto Restrepo, y el Encargado de Negocios, señor José T. Gai-brois, las arreglaron personalmente, como ya antes lo dijimos, esmerándose en que todo allí fuese característico y no hubiese en ninguna parte nota desarmónica que quitase el carácter de antigüedad americana que debería reinar hasta en los menores detalles.

A más de colecciones de cerámica y objetos de arte, Colombia procuró enviar especialmente muestras de las riquezas de su suelo, y manifestar que en la época de la conquista española los aborígenes conocían las minas de oro, plata y esmeraldas que había en su suelo y sabían beneficiarlas. Las colecciones de objetos fabricados por los indígenas eran perfectamente auténticas, sacadas del fondo de sepulcros de los naturales. Todos los Departamentos en que está hoy dividida la República, la mayor parte de ellos auríferos, contribuyeron para este envío. Desde *Gracias a Dios* y *Chiriquí* hasta las fronteras de Ecuador, desde las orillas del Zulia hasta el Pacífico, veíanse allí de todas partes muestras de la industria de los antiguos pobladores de la tierra colombiana. La cerámica amarilla trabajada por los

relación con los responsables de dicha exposición ya esta descrita en su primera estancia en Madrid donde había sido agasajada por los dos enviados de la república de Colombia para la organización de la muestra: don Ernesto Restrepo, encargado de montaje, y don Isaac Arias Argáez, que había actuado como correo de las colecciones que se exhibirían⁶⁰.

Entre la riquísima colección procedente de Colombia⁶¹ estaba el denominado tesoro de los Quimbayas que se quedaría en España al ser donado por el gobierno colombiano a la reina María Cristina por su intervención en un laudo arbitral sobre fronteras entre Venezuela y Colombia, fallado a favor de los colombianos⁶².

Es interesante por el detallismo, la descripción que hace de la exposición colombiana Blanca Leonor:

La Exposición, que se está acabando de arreglar aquí en Madrid, es muy linda y curiosísima. Por primera vez Colombia se dará una gran lucida en Europa, pues el salón que presenta, aunque no muy grande, tiene cosas muy curiosas de los indios y es la única que tiene tantos y tan grandes objetos de oro. Colombia le manda un magnífico regalo al gobierno de España. Está colocado en la mitad de la sala sobre un gran mueble octógono de madera oscura con cristales por todos lados, en donde, sobre peluche azul, lucen los grandes ídolos y demás objetos enviados, todos de oro macizo de gran peso y valor, y tan bien labrados que parece increíble que los indios lo supieran hacer. Sobre el mueble y en la cúspide está el busto de Colón, y a los lados dos escudos de Colombia y de España. Además de estos objetos del regalo, en los estantes que rodean la pared hay muchísimos objetos de oro, colocados también sobre fondo de peluche azul. Esto llama también mucho la atención, y todo el mundo dice que nuestra exposición, si no es la más grande, sí la más rica⁶³.

naturales del norte del istmo de Panamá se confunde con algunos de los objetos de *tumbaga* de otras partes. En los confines de los departamentos de Antioquia y el Cauca se encontraba en la época precolombina la tribu de los Quimbayas; y solamente de las excavaciones hechas en el sepulcro de algún jefe de esa familia indígena se sacó un tesoro riquísimo que vale en oro no más de 75.000 pesos. Esta colección entera la mandó regalar el Gobierno colombiano al de España, como prueba de su cariño filial. Pero esta no es la única colección que presentó Colombia: llevaron las del Museo Nacional, una perteneciente al señor D. Vicente Restrepo y otras más pequeñas pertenecientes a particulares, en las cuales se exhiben obras de los antiguos habitantes que poblaban toda la República cuando entraron allí los conquistadores», págs. 213-215.

60 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo I, pág. 230.

61 *Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Tomo III, Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1893, págs. 3-136 (Catálogo correspondiente a Colombia). Además, se publicó un catálogo específico de Colombia. Cfr. ERNESTO RESTREPO TIRADO, *Catálogo de los objetos que presenta el Gobierno de Colombia a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Rivadeneyra, 1892.

62 En el catálogo de la exposición ya aparece la especificación de la donación: «Colección obsequiada por el Gobierno de Colombia a S.M. la Reina de España» así como la descripción de las piezas. Cfr. *Catálogo general de la Exposición*, Tomo III. Madrid, págs. 44-51. Sobre este tesoro véase: <http://www.mecd.gov.es/museodeamerica/coleccion/la-verdad-sobre-los-quimbayas.html> (consulta 9 de julio de 2016). Está prevista una publicación como resultado de un proyecto de investigación dirigido por Andrés Gutiérrez Usillos (PNIC2013-002. Estudio e interpretación del tesoro de los Quimbayas) en el que participan como investigadoras Ana Verde Casanova y Beatriz Robledo, conservadoras del Museo de América, así como Alicia Perea (CSIC).

63 B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 90-91.

También estuvo la escritora colombiana en los actos de inauguración de la exposición a la que acudieron los monarcas de Portugal junto a la Reina Regente. Este acto consistió en diversos discursos que precedieron a un recorrido por las salas, donde los responsables de las mismas explicaban a la comitiva real las peculiaridades de cada una. En el caso colombiano, señala nuestra escritora: «...la Reina Amelia (de Portugal) tomó particular interés en el salón de Colombia, y preguntó en qué parte de la República se hallaban en la época pre-colombina los indios Quimbayas, lo que prueba que es tan inteligente como hermosa»⁶⁴.

Las celebraciones americanistas se cerraron con una cabalgata histórica y una recepción en el palacio real. La primera, pese al aparato organizado, con referencias a la conquista de Granada y descubrimiento de América donde no faltaron los personajes principales (Reyes Católicos, Boabdil, Cristóbal Colón...) no entusiasma a la colombiana. Con respecto a la recepción real a la que asistieron un altísimo número de nobles, políticos, diplomáticos, intelectuales, etc.; a Soledad Acosta le llama poderosamente la atención la sumisión a la Casa Real: «Este espectáculo era curioso para nosotras, hijas de una República en donde todos somos iguales, y en donde no hay distinciones de rango que obliguen a una anciana respetable o un caballero de edad a recibir con la cabeza inclinada las ordenes de otro ser humano, solo porque la cuna de éste ha sido mecida en un palacio real»⁶⁵. Le llamaba la atención, pero su actitud protocolaria fue la misma criticada en este párrafo cuando fue presentada a la Reina en La Rábida, como comenté con anterioridad.

SU COMPROMISO CON LA INSTRUCCIÓN PÚBLICA

Soledad Acosta mantuvo a lo largo de su vida un sólido compromiso con la educación de la sociedad en general y de la mujer en particular. Sus libros están siempre destinados al uso en los colegios y escuelas de Colombia, así como a la educación de las familias. Y, muy particularmente, a Soledad Acosta le interesaba el tema de género. De hecho señala en su libro de viaje que tras recibir la invitación para participar en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano: «Agradecí el nombramiento y me apresuré a cumplir su deseo, pues siempre me he interesado en estos asuntos, y bien sabido es en Colombia cuanto he trabajado, en la medida de mis escasas fuerzas, para que la MUJER (con mayúscula en el original) obtenga entre nosotros una educación adecuada a su inteligencia y sus aptitudes»⁶⁶.

64 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 252.

65 *Ibidem*, pág. 263.

66 *Ibidem*, pág. 156.

Este congreso fue, quizás, el más importante de los organizados en relación con la conmemoración de 1892⁶⁷, si nos atenemos a que el número de asistentes fue de 2.457⁶⁸. El Congreso Pedagógico⁶⁹ se inauguró en la Universidad Central el 13 de octubre y se clausuró en el Ateneo el 27. Las ponencias y debates tuvieron lugar en aulas de la Universidad y del Instituto Cardenal Cisneros⁷⁰. Nuestra viajera formaría parte de la Mesa de Honor del mismo⁷¹. La quinta sección del congreso⁷² estaba dedicada al «Concepto y límites de la educación de la mujer, y de la aptitud profesional de ésta»⁷³, espacio donde se ubica

-
- 67 Se celebraron casi una decena de congresos científicos entre los que destacamos seis de alcance internacional:
- Congreso de Americanistas, 7-11, octubre, convento de Santa María de la Rábida (Huelva), presidente don Antonio María Fabié, exministro de Ultramar y delegado especial del gobierno de España. Este congreso fue el noveno internacional en su modalidad.
 - Congreso Literario Hispano-Americano, 31 de octubre al 10 de noviembre, presidente Gaspar Núñez de Arce. Fue el menos internacional.
 - Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano, 13-27 de octubre, presidente Rafael M. de Labra, Rector de la Institución Libre de Enseñanza.
 - Congreso Geográfico Portugués-Americano, 17 de octubre al 4 de noviembre, presidente don Ángel Rodríguez de Quijano y Arroquia.
 - Congreso Jurídico Iberoamericano, 21 octubre al 10 de noviembre, presidente Antonio Canovas del Castillo.
 - Congreso Mercantil Hispano-Americano-Portugués, entre el 7 y el 19 de noviembre, presidente don Mariano Sabas Muniesa.
- Sobre los congresos y sobre las celebraciones en general es de consulta obligada el texto: Salvador BERNABÉU ALBERT, *1892: El IV centenario del descubrimiento de América en España*, Madrid: CSIC, 1987.
- 68 Cfr. *Ibidem*, págs. 79-81.
- 69 Este congreso tenía unos antecedentes que podemos concretar en el Congreso Nacional Pedagógico (Madrid, 1882) por iniciativa de la Sociedad titulada «El Fomento de las Artes»; el Congreso Regional Pedagógico auspiciado por la Asociación Pedagógica de Pontevedra en 1887, y un segundo Congreso Nacional Pedagógico, organizado por la Asociación de Maestros públicos de Barcelona y celebrado en 1888.
- 70 Cfr. Rafael M. LABRA, *El Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892*, Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cia, 1893, Pág. 28.
- 71 La Mesa de Honor estaba constituida por el Ministro de Fomento, el Embajador de México, el Rector de la Universidad Central, el Rector de la Universidad de Coimbra, las señoras Concepción Arenal, Amalia Vas de Carvalho (Portugal), Soledad Acosta de Samper (Venezuela), y los Señores Francisco A. Berra (Uruguay), Theophilo Braga, Adolfo Coelho y Joao de Deus (Portugal), Mariano Carderera, Francisco Giner y Manuel María José de Galdo (España). Como se puede apreciar hay un error en la ubicación de Soledad Acosta que figura como venezolana y no como colombiana. Cfr. *Ibidem*, págs. 23-24.
- 72 La Mesa de Honor de esta sección estaba presidida por don Juan Facundo Riaño, consejero y ex director de Instrucción Pública. La estructura de funcionamiento de la misma tenía como Presidente a don Manuel Ruiz de Quevedo, abogado y presidente de la Asociación Matritense para la Enseñanza de la Mujer. De Vicepresidenta Primera estaba doña Emilia Pardo Bazán, que figura como «publicista», y como Vicepresidenta Segunda doña Bertha Wilhelmi de Dávila, escritora. Cfr. *Ibidem*, págs. 26-27.
- 73 Esta sección se subdividía en los siguientes temas:
- Relaciones y diferencias entre la educación de la mujer y la del hombre.
 - Medios de organizar un buen sistema de educación femenina y grados que esta debe comprender.
 - Aptitud de la mujer para la enseñanza. Esferas a que debe extenderse.
 - Aptitud de la mujer para las demás profesiones, y límites que conviene fijar en este punto.

la participación de Soledad Acosta con una ponencia titulada «Aptitud de la mujer para todas las profesiones»⁷⁴. Nuestra autora destaca, además, las que presentaron las señoras Pardo Bazán, Rojo, Wilhelmi de Dávila⁷⁵, Acañiz y Sáiz y las de los Señores Pulido, Sama y Torres Campo.

La actividad y participación de las mujeres fue muy intensa; es más, doña Emilia Pardo Bazán, que habló sobre «Relaciones y diferencias entre la educación de la mujer y la del hombre», señaló que pensaba que iba a encontrar mucha oposición por el radicalismo de sus ideas, quedando sorprendida porque no fue así. Aunque las voces a favor de la educación mas tradicional tuvieron un mayor eco. La escritora colombiana resume la intervención que hizo una maestra de escuela, la señorita Ana María Solo de Zaldívar, tras la ponencia de doña Emilia:

...se levantó para replicar a la señora Pardo Bazán, y que el único objeto que tuvo su discurso fue el de humillar la dignidad del sexo de la mujer ante el hombre. Aseguró que aquella solo había nacido para agrandar a este, si otra misión que aquella en el mundo; dio a entender que la mujer solo valía por sus encantos físicos, y que era preciso dejarle todo trabajo intelectual al varón, rey del universo. Semejantes conceptos, que en otros países hubieran sido acogidos con indiferencia como vulgaridades pasadas de moda, produjo entusiasmo loco entre los oyentes masculinos y aun entre muchas de las damas allí presentes. Parecía que el salón se venía abajo con los aplausos que en él resonaban; y cada vez que la dicha señorita, que, como todas las españolas, es muy desparpajada y habla con facilidad y gracia natural, decía alguna chocarrería de mal gusto dirigida a la señora Pardo Bazán, muchos de los que estaban en la plataforma de honor, detrás de aquella escritora, palmoteaban en señal de aprobación, lo cual me pareció el colmo de la descortesía y hasta falta de patriotismo⁷⁶.

Soledad Acosta comulgaba con las ideas de la Pardo Bazán, de hecho señala:

...y escuchamos a la señora Pardo Bazán leer una hermosa memoria en defensa del derecho y de las aptitudes de la mujer para desempeñar cargos públicos, hoy reservados exclusivamente al varón. En España se nota una oposición decidida contra todo lo que tienda a elevar a la mujer intelectualmente; y esto no sólo entre la mayor parte de los hombres de letras, salvo honrosas excepciones, sino también, triste es decirlo, entre las mismas mujeres⁷⁷.

–La educación física de la mujer.

Cfr. *Ibidem*, pág. 20.

74 *Ibidem*, pág. 49. El texto completo de la ponencia lo podemos encontrar en: S. ACOSTA DE SAMPER, *Memorias presentadas en congresos*, págs. 73-84.

75 El título de esta alemana afincada en Granada estaba muy relacionado con el presentado por Soledad Acosta ya que se titulaba «Memoria y datos estadísticos sobre la aptitud de la mujer para todas las profesiones». Cfr. R. M. Labra, *El Congreso Pedagógico*, pág. 49. El texto completo se puede encontrar en: http://www.culturandalucia.com/GRANADA/Berta_Wilhelmi_textos.htm#Aptitud%20de%20la%20mujer (consulta 9 de julio de 2016). Sobre la labor de Berta Wilhelmi a nivel filantrópico y educativo, cfr.: Pilar BALLARÍN DOMINGO, «Feminismo, educación y filantropía en la Granada de entre siglos: Berta Wilhelmi», en P. BALLARÍN Y T. ORTIZ, (eds.), *I Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer: la mujer en Andalucía*, Granada: Universidad de Granada, 1990, pág. 342. Disponible en <http://hdl.handle.net/10481/34728> (consulta 9 de julio de 2016); y, Pilar BALLARÍN DOMINGO, «Bertha Wilhelmi y su defensa de la aptitud de la mujer para todas las profesiones», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, vol. 5, 1(1998), págs. 191-217.

76 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, págs. 160-161.

77 *Ibidem*, pág. 157.

Su ideario hace que subiera al estrado temerosa al presentar su ponencia:

...porque sabía que mis ideas, aunque sumamente moderadas, no serían aceptadas por mis oyentes. No puedo, sin embargo, quejarme de ellos: el espíritu de hospitalidad fue mas fuerte que el de la mala voluntad con que acogieron las demás conclusiones a favor del tema que yo defendía, el de la educación profesional de la mujer. Debo manifestar aquí mi gratitud personal por la recepción que tuve en aquella ocasión⁷⁸.

Los aplausos y consideraciones a Soledad Acosta son recogidas en el epistolario de su hija⁷⁹, así como la valoración de doña Emilia Pardo Bazán⁸⁰.

Las conclusiones finales indican resultados bastante desalentadores en cuanto a la igualdad de género. El sistema fue el de aprobar mediante votaciones las resoluciones a modo de resumen del congreso. Así, con unos 500 votos emitidos, se rechazó por 30 votos que la mujer tuviera acceso al desempeño de todas las profesiones. Se aprobó, no obstante, que la mujer tuviera derecho a impartir docencia en todos los grados de enseñanza, que pudiera practicar la Farmacia y la Medicina para niños y mujeres. También se aprobó que se capacitara a la mujeres para el desempeño de determinados servicios públicos como los de beneficencia, prisiones, correos, telégrafos y teléfonos, ferrocarriles, contabilidad y archivos y bibliotecas⁸¹. Ideas no alejadas excesivamente en el tiempo y que hoy nos sorprenden con estupefacción.

En cuanto a la opinión de Soledad Acosta sobre la educación de la mujer tenemos avances en el relato de su viaje cuando critica las costumbres de los madrileños y el poco respeto que tienen hacia ellas, por ejemplo cuando públicamente expulsan el humo de sus puros a sus caras⁸², comentarios de la primera parte de su obra y en su primer encuentro y relato de la ciudad de Madrid, donde avisa de «En cuanto á las ideas de los españoles acerca de las facultades mentales de la mujer, hablaré de ello cuando se trate de lo sucedido en el Congreso Pedagógico, en donde tuve ocasión de oír discutir el problema de la educación de la mujer, con tono que tenía más de las ideas de Oriente acerca de la mujer, que de un país civilizado de Europa»⁸³.

78 *Ibidem*, pág. 157.

79 «El Sr. Labra se volvió hacia el público y le presentó a Mamá, diciendo poco más o menos: «Tengo el grande honor e inmenso placer de presentar al ilustrado Congreso Pedagógico que presido a la célebre escritora colombiana D^a Soledad Samper de Acosta (en el nombre sí se equivocó), que nos honra grandemente tomando parte en nuestro Congreso, al cual da brillo con sus notabilísimos escritos». Doña Soledad la pasó muchísimo, se inclinó sobre la mesa y resonó en toda la sala una lluvia de aplausos!!!». Cfr. B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 76-77.

80 «Al Congreso Pedagógico no pensamos volver porque la última sesión no nos gustó. Mamá volvió a su sillón; le hicieron leer desde la tribuna algo de su memoria, que fue bastante aplaudido, asustándose ella algo y yo muchísimo. Luego siguió la discusión sobre la educación profesional de la mujer, y la Srta. Solo de Saldívar le dijo a Doña Emilia cosas muy duras que fueron muy aplaudidas, pues parece que a esta la tienen mucha envidia y la aborrecen mucho. También un sacerdote fue muy duro con ella...». Cfr. *Ibidem*, págs. 82-83.

81 R. M. LABRA, *El Congreso Pedagógico*, pág. 120.

82 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo I, pág. 224.

83 *Ibidem*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La actividad social y científica de doña Soledad Acosta de Samper, además de las comen-tadas, fue intensa con presencia en otros congresos⁸⁴, inauguración de exposiciones, en una corrida de toros⁸⁵ o en funciones de teatro, cenas, bailes o recepciones, así como la invitación de doña Emilia Pardo Bazán «a tomar chocolate» en su casa.

El libro termina con el regreso hacia Francia. El párrafo final resume muy bien la experi-encia del viaje: «...y en la madrugada del 19 de Noviembre pasábamos las fronteras y nos encontrábamos nuevamente en Francia, después de un viaje encantador que había durado cerca de dos meses y medio»⁸⁶. La estancia en España ascendía a 70 días.

Como hemos podido comprobar partiendo de un libro de viajes podemos analizar diversas cuestiones que atañen a su autora, pero también a la mentalidad y los modelos culturales de una época. El viaje, como ha señalado la intelectual marroquí Fátima Mernisi en su obra «El Harén en Occidente», retomando enseñanzas de su abuela que vivió toda su vida en un harén de Fez, «es un privilegio sagrado», la no posibilidad de atravesar fron-teras, de tener la experiencia de compartir con el«otro», la negación del derecho a viajar significa la imposibilidad de«descubrir el planeta maravilloso y complejo de Alá»⁸⁷. Ya que nuestra sociedad de libertades no nos pone cortapisas legales, hagamos del viaje una experi-encia personal y un modo de conocimiento del otro y de nosotros mismos.

84 Estuvo en la inauguración del Congreso Geográfico y presentó una ponencia en el Literario Hispano-Americano con el título: « El periodismo en Hispano-América». Cfr. Soledad ACOSTA DE SAMPER, *Memorias presentadas en congresos internacionales, que se reunieron en España durante las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892*. Chartres: Imp. de Durand, 1893, págs. 85-91.

85 Las corridas de toros no fueron del agrado ni de Soledad Acosta ni de su hija. Esta comenta: «Son cosa horrible, bárbara; es verdad todo lo que se lee sobre caballos destripados, y eso nos espantó: un solo toro mató cuatro de esos infelices caballos, que quedaron tirados en la plaza, y toda ella llena de sangre. Vimos a Lagartijo y Mazantini dar la muerte del toro, y lo hacen muy bien; pero lo de los caballos es horrible: bueno es haberlo visto para no volver jamás; nos salimos antes del fin». B. ACOSTA DE SAMPER, *Copia de algunas cartas*, págs. 74-75.

86 S. ACOSTA DE SAMPER, *Viaje a España*, Tomo II, pág. 265.

87 Fátima MERNISSI, *El Harén en Occidente*, Madrid: Espasa Calpe, 2006, pág. 12.

VISIONES ALTERNATIVAS SOBRE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA EN LA NUEVA ESPAÑA: DE FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL A LA *ARCHITECTURA MECHANICA CONFORME A LA PRACTICA DE ESTA CIUDAD DE MÉXICO*

LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ
Universidad Iberoamericana

RESUMEN

Un postura en los estudios¹ sobre la teoría arquitectónica local en Nueva España considera que se minimiza esa producción frente a las fuentes europeas. Esta comunicación explora esa teoría local y cuestiones como su selección de fuentes o los criterios de esa selección, la vida y vigencia de los libros o los espacios en que esa vigencia se produce.

PALABRAS CLAVE

Teoría arquitectónica, tratados, virreinato, Nueva España.

ABSTRACT

One of the problems papers studied on architectural theory in New Spain Viceroyalty is the fact that usually we maximize european books influence. This paper aims to explore architectural theory written in New Spain, and also tries to discuss problems about sources choice criteria, books lifespan and spaces of discussion.

KEYWORDS

Architectural theory, Treatises, Viceroyalty, New Spain.

1 «Quizá una de las tareas más sobresalientes que desarrollaron fue la elaboración de teorías arquitectónicas propias, de tratados de arquitectura locales», FERNÁNDEZ 2014, 163.

PREÁMBULO: LAS POSIBLES VICISITUDES DE UN SERLIO EN LA NUEVA ESPAÑA. LA VIDA Y VIGENCIA DE LOS LIBROS

En la biblioteca de la *Hispanic Society of America*² hay una edición toledana de 1573 del III y IV libros de Serlio. En el folio XXV del libro III una inscripción nos revela a su dueño, un tal Miguel Jerónimo García.

Miguel Jerónimo García era «inteligente en el arte de arquitectura. De origen español, vecino de Pátzcuaro. Ejerció su oficio desde que tenía uso de razón. El 2 de diciembre de 1695 presentó un presupuesto detallado para la terminación de la catedral de Valladolid, por no haber maestros examinados allí»³. Tenemos más información sobre su «doctrino maestro» Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador mayor de la catedral de México entre 1656 y 1678, periodo que casi coincide con la maestría mayor de Luis Gómez de Trasmonte.

Aguilera valoraba en mucho el uso de fuentes sobre teoría arquitectónica. Eso queda demostrado con las anotaciones que hace sobre algunos de sus textos. Así, en una edición latina de Vitruvio (Lyon, 1550)⁴ escribe sobre la relación entre la teoría y la práctica⁵; sobre las proporciones en las columnas poniendo en relación la teoría vitruviana con la albertiana; compara la piedra volcánica pompeyana con el tezontle mexicano; o, finalmente, enfatiza el carácter noble del arte de la arquitectura⁶. Con todo, me interesa más el informe que el mismo Díaz de Aguilera, en compañía del maestro mayor (junto a algunos maestros capitalinos más como Diego de los Santos), emiten sobre el proyecto de Vincenzo Baroccio⁷ el 26 de febrero de 1660, para el cimborrio de la catedral de Valladolid, criticando agriamente dicho proyecto y citando para ello el folio XXIII del Libro III de Serlio⁸.

2 Probablemente parte de la biblioteca del erudito michoacano Nicolás León, vid. CHÁVEZ 1947, 3-10. Quiero agradecer el dato de este ejemplar de Serlio en Nueva York al profesor Fernando Marias. *The Hispanic Society of America Library* NA 310.S48.

3 RAMÍREZ MONTES 1987, 27.

4 TOUSSAINT 1950, 85-88.

5 «la práctica pone en execusion las razones que el entendimiento especuló en la teórica» TOUSSAINT 1950, 87.

6 «los artífices que con el trabajo de su estudio adquirieron ciencia, adquirieron por la ciencia la nobleza que no tuvieron por su nacimiento» FERNÁNDEZ 2002, 34.

7 El «maestro romano de grande ingenio», Vicencio Barocio de Viñola y Escayola, era uno de los escasos arquitectos italianos activos durante el virreinato en Nueva España. «Maestro mayor y aparejador de la obra de la catedral de Valladolid» desde el 20 de febrero de 1658, con el virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque, Baroccio tuvo que enfrentar una seria oposición con su proyecto para el cimborrio catedralicio. El virrey, en cualquier caso, desestimó las objeciones, y la primera piedra se puso el 6 de agosto de 1660, por parte del obispo fray Ramírez de Prado. Baroccio maestreadó la obra hasta su muerte, en 1692, dejándola únicamente a falta de torres y portadas

8 «reprobado de los autores y particularmente de Sebastian Celi en su tercer libro de antigüedades en la foja veinte y tres y la razón es porque levanta con el banco señalado con la cruz repartida en su circunferencia once varas de alto, según muestra el pitipié de la planta y sobre este banco carga la media naranja con su linterna en altura de diez y siete varas y media, con que queda desamparada la obra y con poca seguridad, principalmente en este reino por los accidentes de temblores y terremotos» FERNÁNDEZ 1985, 97 y 2002, 36.



Fig. 1. Portada Serlio, Toledo 1552 (ed. de 1573)

Parece evidente que la función primordial de Serlio en este contexto es la de sustentar su *auctoritas* desde el punto de vista teórico-filosófico, a la hora de fundamentar un proyecto que, a la vista está, resultaba polémico para los arquitectos de la ciudad de México. Pero ¿por qué me interesa este informe en particular y que relación tiene con el Serlio toledano de Miguel Jerónimo García?

Puedo pensar que las bibliotecas de los maestros mayores de la catedral metropolitana se hallaran bien surtidas. Recordemos, en ese tenor, que en 1586⁹, hallamos el envío de ejemplares de Vitrubio, Alberti, Cataneo, Vegecio¹⁰, y Serlio y que en el caso del último se mencionan cuatro ejemplares diferentes, tanto ediciones italianas, como españolas, en los registros de exportación de libros de la flota de ese año¹¹. Frente al 99% de libros religiosos que se importaba, destaca sin duda esa pequeña cantidad de libros de arquitectura cuya principal clientela debía ser el grupo de arquitectos profesionales más importantes de su época, y en particular los vinculados al taller de la catedral metropolitana.

Pero Miguel Jerónimo García no estaba en la ciudad de México sino en Morelia y ni siquiera ostentaba la maestría de la catedral de esa ciudad ¿qué hacía ese Serlio de 1573 en manos de un maestro albañil en la vieja Guayangareo/Valladolid a fines del siglo XVII? Pensemos en algunas líneas de explicación:

1. El serlianismo se había hecho presente ya desde el quinientos en el entorno del taller catedralicio de la ciudad de México como demuestran las menciones del maestro mayor Claudio de Arciniega en 1576 en su informe sobre el convento de san Agustín¹²; o las omnipresentes decoraciones serlianas que se repetirán hasta la saciedad ante esa pretendida *auctoritas* del texto serliano.
2. Si el maestro mayor de la catedral de México hasta su muerte en 1592 poseía ejemplares de Serlio, no hay nada que nos impida pensar que su aparejador mayor y eventualmente maestro mayor a partir de 1593 compartía la propiedad de esos libros: se trataba de Diego de Aguilera¹³, quien probablemente tenía una relación de parentesco con Rodrigo Díaz de Aguilera.

9 A.G.I., Ramo Contratación, Legajo 1082.

10 Con toda probabilidad, el *Epitoma rei militaris*, impreso por vez primera en Utrecht en 1473.

11 KROPFINGER-VON KUGELGEN 1973.

12 «sobre los dhos capiteles un alquitrave (sic) de moldura con su friso pulvinato» (cita del friso jónico que describe Serlio en la edición toledana de 1552, concretamente en el libro cuarto fol. XLiv «otras tres se daran al friso: el ql ha de ser puluinato, q es forma tumbeada hazia fuera») A.G.I. Ramo México. Vol. 292. Expediente del convento de san Agustín. Fol. 21 y ss.

13 Segundo Maestro mayor de la Catedral de México (Iznalloz ca. 1547). Aprendiz de su padre Alonso de Aguilera «muy afamado maestro en el arte de la arquitectura». Sus primeras noticias en México le sitúan como vecino de la ciudad y maestro de cantería en 1583 (AGN de México, notario Juan Pérez

3. Una procedencia probable para que el libro llegara a poder de Miguel Gerónimo García, tal vez fuera el propio Rodrigo Díaz de Aguilera, su mentor, que podría haberle cedido ese ejemplar al maestro de Morelia (en este punto me gustaría recordar que este Serlio presenta también la marca de propiedad de «D. Manuel Ignacio Carranza»; que el bachiller D. Manuel Ygnacio Carranza, también vallisoletano, colaboraría junto con D. Josef Antonio de Alzate y Ramírez en el muy conocido *Mapa Geográfico Del Obispado De Mechoacan* hecho en 1801; y que, finalmente, podemos suponer que Carranza heredó el libro de García, con lo cual la cadena de transmisión continuaría girando aún a principios del siglo XIX).
4. Incluso podemos pensar también que ese ejemplar de Serlio hubiera sido el mismo que le sirvió al aparejador mayor para propinarle aquella reprimenda profesional a Vincenzo Baroccio (no parece casualidad que tras la muerte de Baroccio, se le pida presupuesto para la finalización de la catedral vallisoletana al propio García).

Un último apunte: como hemos visto, en el taller catedralicio capitalino el uso que se le daba a Serlio era, en ocasiones, el de *auctoritas*. Dudo mucho que ese fuera el uso que le daba García. En este ejemplar encontramos (en la misma grafía) notas de medidas en varas castellanas de edificios antiguos como San Pedro de Roma o la Columna Trajana, así como nueve dibujos que incluyen una voluta dibujada en la encuadernación de pergamino del libro, lo cual nos permitiría considerar que usaba el libro fundamentalmente como fuente de imágenes y medidas y no como lectura reflexiva, al menos en su función primaria.

Vías de difusión, vida de los libros o usos de la teoría son tópicos fundamentales a la hora de entender la teoría arquitectónica y sus funciones en época virreinal. ¿Cómo nos ayuda eso a la hora de valorar el papel de los textos producidos en el propio virreinato de forma local? Tratemos de verlo a continuación.

FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL ¿CULTURA ARQUITECTÓNICA NOVOHISPANA?

El tratado del carmelita fray Andrés de San Miguel¹⁴, debió ser escrito en torno a las décadas de 1630-1640¹⁵. En el folio 1r° se lee «Este libro perteneze a este colegio de Carmelitas

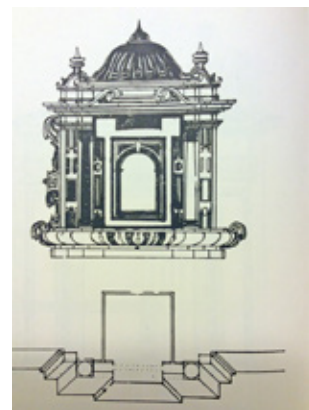


Fig. 2. Fray Andrés de san Miguel. Tabernáculo.

Rivera, 26/IV/1583). Nombrado en 1593 Maestro Mayor de la Catedral de México en 1593 con «suficiencia y habilidad (como) geómetra y arquitecto» (AGN, Reales Cédulas n° 521, fol. 319v).

14 BÁEZ 1969 y 2007. El manuscrito se guarda en la *Nettie Lee Benson Library*, de la *University of Texas at Austin*.

15 BÁEZ 1969, 33.

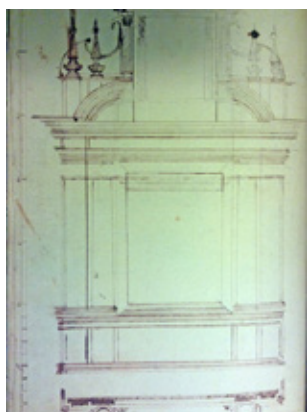


Fig. 3. Manuscrito de Hernán Ruiz el Joven. Dibujo arquitectónico.

Descalzos de la Señora Santa Anna» (actual convento del Carmen en San Angel), localizando el lugar en que fue escrito y se guardó (¿consultado?¿sin consultar?), por más de 200 años¹⁶. La opinión de Báez sobre los textos del carmelita es sumamente elogiosa, poniéndolo a la altura de la teoría española del Renacimiento¹⁷ y concediéndole un carácter programático¹⁸. Con las precisiones que intentaré hacer a continuación veremos como, tal vez, esta opinión pueda ser matizada.

Las investigaciones sobre el Tratado se han centrado básicamente en su parte correspondiente a la carpintería de lo blanco¹⁹. Pero es importante destacar que ya Báez se dio a la tarea de discernir sus fuentes. Son indiscutibles Vitrubio (es significativa la comparación que Báez hace entre la traducción de Urrea y el texto de fray Andrés), como Alberti en virtud de que se mencionan en el texto. El resto de posibilidades que menciona Báez en su estudio son sólo justificables cronológicamente²⁰.

No se ha contemplado nunca, en cambio, la influencia de la obra de Prado y Villalpando sobre la primera parte dedicada al templo de Salomón, cuestión que me parece insoslayable, máxime cuando la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México guarda en su Fondo Conventual, un ejemplar²¹ del *In Ezechielem explanationes* con marca de fuego del convento carmelita de Santa Ana de Coyoacán. Y parecería lógico pensar, que su par más inmediato debería ser el *Arte y Uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás (con el que desde mi punto de vista compartiría sobre todo su estructura)

Siguiendo en esa línea de pensamiento, tengo para mi que hay dos cuestiones que no se han discutido aun hasta hoy:

1. El texto es, evidentemente, un compendio de todo el saber que el lego carmelita resumía en su persona²². Como tal compendio, reúne fuentes de muy diferente procedencia y naturaleza, pero no estoy muy seguro de que eso lo convierta en

16 Los carmelitas fueron exclaustrados en México en 1860.

17 «el autor y el manuscrito merecen un lugar destacado, tanto en la arquitectura como en la historia de la ciencia en México, y sin menoscabo alguno podrían incluirse en la serie de tratadistas que realizaron la ciencia española del Renacimiento, con la cualidad, especialmente valiosa, de haberse escrito en nuestro suelo» BÁEZ 2007, 22.

18 «el único tratado de arquitectura y matemáticas escrito en la colonia» BAEZ 2007, 85.

19 Tras los estudios de Enrique Nuere, fray Andrés sin duda ha de ser calificado junto con Diego López de Arenas como las dos obras fundamentales de la carpintería de lo blanco en los reinos hispánicos.

20 Creo necesario un estudio filológico exhaustivo del texto que nos permita repensar esas posibilidades.

21 B.N.A.H. Fondo Conventual. Clasificación LC CACO Numero de Item IV.6. El convento cambió su advocación original de san Angelo a santa Ana en 1633, por lo que se puede pensar que el libro hubiera podido estar al alcance de fray Andrés.

22 «representa la suma, el acervo total de los conocimientos alcanzados hasta su momento» dice Báez. BÁEZ 2007, 85.

un texto teórico sobre la arquitectura²³, si por teórico entendemos encargado de difundir una teoría arquitectónica en su contexto. Dicho de otra manera, ¿hasta que punto pensaba fray Andrés en un carácter didáctico de su manuscrito? ¿estaba pensado para ser dado a la imprenta? ¿tuvo algún tipo de influencia en su entorno más inmediato siquiera?

2. Me parece curioso cuando menos que, dado el origen andaluz de fray Andrés (había nacido en Medina Sidonia en 1577, y este no es un dato menor: en esas fechas –1576– Asensio de Maeda, arquitecto del duque de Medina Sidonia²⁴ se convierte en maestro mayor catedralicio en Sevilla), no se haya explorado la relación de su texto y de su aparato gráfico, con las disquisiciones teóricas de fines del XVI en Andalucía. Estoy pensando en una influencia de los manuscritos de arquitectura de Alonso de Vandelvira (quien también se hallaba vinculado al ducado de Medina Sidonia), y fundamentalmente del tratado de Hernán Ruíz el Joven, con cuyos textos hallo grandes concomitancias.

Hay un dato fundamental con el que me gustaría cerrar esta parte, y es que el Tratado nunca fue convertido en impreso y permaneció manuscrito en el convento carmelita de México. Resaltar este hecho hace pensar en como más que poder cuantificar el impacto de las ideas del lego carmelita en su entorno, creo que habríamos de considerarlas más bien como un compendio de la cultura arquitectónica de su época dado que nunca pudo difundirse. Dicho de otra manera, más que un modelo o una regla, tengo para mí que deberíamos mirar a la obra de Fray Andrés como un indicio que difícilmente pudo tener un impacto en la cultura visual de su época pero que sí puede, sin duda, representarla.

Recordemos, en ese sentido, el uso de fuente visual que Miguel Jerónimo García le daba a su Serlio, y pensemos en qué podría ser más importante para otros anónimos alarifes novohispanos: conocer las disquisiciones teóricas del carmelita; o bien contar con cartapacios de grabados con imágenes y dibujos. Pocos ejemplos más ilustrativos que el de la portada de la sacristía de la Capilla de la Tercera Orden en Atlixco (Puebla). Para el anónimo autor era, sin duda, más importante estar en posesión del grabado de Faletti (1568) que cualquier especulación teórica de origen vitrubiano sobre la naturaleza de la arquitectura.

Si pensamos que la presencia de un texto tan importante como el de Fray Andrés podría hacernos especular sobre una teoría novohispana, el hecho de no haber sido nunca impreso, tal vez desactivaría la noción de que los arquitectos novohispanos colaboraran activamente en la construcción del imaginario arquitectónico desde posturas teóricas. Como veremos esto se repite en el XVIII.

23 «en realidad sus manuscritos integran varios tratados» Báez en la revista electrónica *Imágenes* del IIIIE/UNAM. http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dialogos/dia_bravo06.html.

24 Grandes mecenas de las artes en particular el VII Duque, don Alonso Pérez Guzmán.

LA ARCHITECTURA MECHANICA. ¿CONTEXTO TECNOLÓGICO NOVOHISPANO?

Caramuel, en sus *Libros que ha de procurar tener en su Biblioteca un Architecto*, insiste en la importancia de la consulta de las fuentes teóricas por el arquitecto²⁵, y defiende que si la teoría no llega a la imprenta nunca será parte del conocimiento general. Mientras que el número de autores que recomienda Caramuel alcanza dos cifras, el anónimo autor de la *Architectura mechanica conforme la practica de esta ciudad de Mexico*²⁶, apenas menciona tres libros: «el Compendio Mathematico por el padre Tosca, un juego de Serrano de Astronomia Unibersal [Córdoba, 1735]: un juego del Padre Fray Laurencio, un Uvolfio»²⁷

Este hecho nos debe marcar ya en nuestro primer acercamiento al texto, ya que parece ponerlo lejos de un sentido teórico. Su anónimo autor no conoce más que una pequeña fracción del aparato teórico que puede ser representado por las bibliotecas del modesto maestro ensamblador Mateo de Pinos (en 1709, en su proyecto para el Retablo de los Reyes de la Catedral de México enumera hasta a seis teóricos²⁸); o la enorme biblioteca del obrero mayor del Santo Oficio desde 1739, Joseph Eduardo Herrera en 1758²⁹.

Casi al final de este manuscrito el autor nos presenta una cita cuyo origen vitrubiano/albertiano me parece indiscutible,

*Architectura, civil, es una ciencia que enseña a plantar y edificar con firmeza, proporción y hermosura; sus profesores aunque regularmente se equibocan con los nombres de Architectos, Alarifes y Maestros Mayores, estrecha y rigorosamente se deven llamar Architectos y Maestros Mayores de tal. El Architecto, según el sentido rigoroso de la Ley, es el Principe de los Edificios, o fabricas, llamase Principe, o principal por ser el principal Edificator*³⁰

En ella se habla del carácter de ciencia de la arquitectura, se traen a colación las *firmitas* y *venustas* vitrubianas y se defiende el carácter de príncipe de los edificios para el arquitecto. ¿Basta el sentido programático de esa cita para considerar éste como un tratado teórico³¹? En mi opinión la respuesta a esa pregunta debe ser negativa y utilizo las propias palabras del autor en su primera página cuando asegura:

25 «Hay muchas vezes libros fin Dotor que los lea; hay también otras Dotores que carecen de Libros: lo uno y lo otro es prejudicial en la Republica, y affi en la Architectura fino fe leen fon fuperfluos los Libros» CARAMUEL 1678, 31

26 Manuscrito, 47 págs. de papel en cuarto. Publicado por SCHUETZ 1987. Hoy en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Citado por BÉRCHEZ 1992, TOVAR 1987 y 1990, y FERNÁNDEZ 2014.

27 El *Vitruvius Britannicus* de John Woolfe (z) SCHUETZ 1987, 102.

28 «Jacome de Viñola, a Bitrubio y a Andrea Paladio, a Cataneo, a Vicencio Scamosi, a Sebastiano y otros autores a quienes he concertado y de quien tengo aprendido»

29 OLVERA 1981, 33-40. «Maestro Vitrubio, dos de Serlio de Templos y de Arquitectura, Torija de bóvedas, Quilatador de oro y plata de Villafaña, Arenas de arquitectura, ocho tomos del Padre Tosca, porque falta el segundo, Jacobo Barrochio, diseños del Escorial en estampas»

30 SCHUETZ 1987, 113.

31 FERNÁNDEZ 2014, 166, considera que estos son *conceptos* «que debemos entender en relación no con el arte clásico, sino precisamente con el barroco, y para ser más específicos, con el barroco novohispano». Creo que si en algún lugar el clasicismo de raíz vitrubiana/albertiana aflora en este texto es precisamente en este fragmento, pero no lo considero suficiente para darle un carácter «teórico» al manuscrito.

como se verá por el contexto de este escrito, que aunque se tocan algunos puntos de geometría es solo de paso en cuanto se enseña el *Methodo de aplicarlos a la practica* y esto es mui distinto de cómo se tratan las materias en los *Libros* [de arquitectura]³²

Dos de las cuestiones que aún restan por ser esclarecidas son la fecha y el autor de este manuscrito. No puedo coincidir con Schuetz³³ cuando opina que el conde de Revillagigedo que se menciona en el texto sea el segundo llevando la fecha hasta fines del XVIII. Antes, al contrario, creo que se trata de su antecesor, don Juan Francisco de Güemes, 1º Conde de Revillagigedo y virrey de la Nueva España entre 1746 y 1755, lo que situaría el texto en las décadas de los 50's-60's que me parece más apropiado de acuerdo a su contenido (Luis Diez Navarro, quien aparece citado, si bien falleció en 1780, había abandonado la capital del virreinato ya desde 1742).

Por lo que respecta al autor, mucho se ha hablado recientemente de la posible autoría de Lorenzo Rodríguez³⁴. En mi opinión, y por razones que iré desgranando en las siguientes líneas, debemos pensar en un maestro local de mucho más modesto origen, tanto profesional como social.

Si no tengo empacho en reconocerle una orientación teórica a los textos de fray Andrés, tengo muchas más reservas en hacer lo propio con la *Architectura Mechanica*. La discusión sobre materiales de construcción, el léxico técnico y las consideraciones sobre el examen de maestría ponen este texto mucho más cerca de un manual de un constructor que de un tratado arquitectónico³⁵. Así, me gustaría regresar sobre algunas afirmaciones que se han hecho sobre este manuscrito y/o sobre la existencia de una teoría arquitectónica novohispana en el siglo XVIII:

1. «Toma como punto de partida la tratadística europea, la cual interpretaron y adaptaron a las necesidades propias del virreinato; pero otras, partieron de la tradición local y con ello colocaron el desarrollo de la arquitectura novohispana al mismo nivel que la europea, con sus propios sustentos teóricos»³⁶. Salvo citas muy puntuales de Vitrubio, me parece que la *Architectura mechanica* no toma casi nunca como



Fig. 4. Portada de la sacristía de la Capilla de la Tercera Orden en Atlixco.

32 SCHUETZ 1987, 81.

33 SCHUETZ 1987, 3.

34 Bérchez y Tovar se inclinan por Lorenzo Rodríguez, en tanto que Schuetz piensa que puede tratarse de un criollo.

35 «The author does not consider theory, history and style (...) nor does he illustrate the classic orders», SCHUETZ 1987, 7.

36 FERNÁNDEZ 2014, 163.

punto de partida la tratadística europea y si bien es cierto que parte de la tradición local no creo que se halle al mismo nivel salvo que estemos hablando de manuales de práctica de albañilería. En honor a la verdad, la misma autora reconoce más tarde esta circunstancia³⁷.

2. «El desconocido autor (...) consideraba que entre los libros indispensables de todo maestro debían estar esos teóricos denominados tratados»³⁸. Como decía, el autor parece citar los tres o cuatro únicos libros que conoce, lo que constituye una comparación sangrante con las bibliotecas de los maestros mayores de la catedral metropolitana un siglo antes³⁹. Estaría más de acuerdo con un carácter teórico del perdido texto del queretano Ignacio Casas, dada la presencia entre sus fuentes de Arfe o de Kircher⁴⁰. E incluso me parece infinitamente superior la selección de fuentes del Tratado de Alexandro de la Santa Cruz Talabán en 1778, aun sin poder considerarse en puridad (creo) como un tratado teórico de arquitectura⁴¹.
3. «La toma de conciencia de los arquitectos respecto a la artísticidad de su quehacer impulsó la elaboración de esos libros en el siglo XVIII»⁴². Aun estando de acuerdo en que los arquitectos novohispanos tenían conciencia de «su arte» (incluso desde antes de esa centuria), y en que la conciencia social fue clave en la teoría artística de época moderna, dudo mucho que nuestro desconocido autor estuviera pensando en la elevación del status social del arquitecto novohispano.
4. Me parece muy importante⁴³, la relación que se establece entre el proceso de cambio de las ordenanzas del gremio en 1735 y 1746 y la temprana consideración de la arquitectura como Bella Arte que se establece en el manuscrito, creo empero que el precio a pagar es que el documento queda reducido así a un entorno gremial, disminuyendo así notablemente su posibilidad de constituirse como un texto teórico.

37 «El autor no trató de trasponer o copiar tratados europeos, sino de compendiar el conocimiento de lo que se hacía en la ciudad de México y proponer a los arquitectos soluciones prácticas para los problemas constructivos y aún estilísticos presentes en esa ciudad» FERNÁNDEZ 2014, 166.

38 *Ibid.*

39 Alonso Martínez tenía en 1624 a Serlio, Vignola, Alberti, Vitruvio o Danielle Barbaro. BÉRCHÉZ 1992, 28. Melchor Pérez de Soto en 1655 poseía más de mil quinientos libros (Vitruvio, Serlio, Alberti, Vignola, Palladio, Domenico Fontana, Sagredo, Arfe, o Prado y Villalpando). ROMERO DE TERREROS 1920.

40 FERNÁNDEZ, *ibid.* según Tresguerras: «consta de 124 páginas; se escribió el año de 1742, sin otro trabajo que copiar –aunque con mil yerros de ortografía y dibujo– a Juan de Arfe; allí está al pie de la letra su Tratado de gnomónica, simetría y arquitectura, sus principios de geometría práctica» NOELLE 2007.

41 GAMIÑO OCHOA 2010.

42 FERNÁNDEZ, *ibid.*

43 «Es de subrayar «las tres Bellas Artes» en la Nueva España, a mediados del siglo XVIII, concepto que (...) no fue implantado en la Nueva España por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (...) sino mucho antes como parte de un proceso cuyas primeras manifestaciones formales aparecieron con las reformas a las Ordenanzas del gremio» FERNÁNDEZ, *ibid.*

5. Finalmente, donde más cosmopolita parece mostrarse nuestro autor es en la disputa «Obras de talla y piedra: portadas»⁴⁴. Defiende la *Architectura mechanica* que se «llaman obras de talla a las portadas que ahora están usando y verdaderamente no vienen a ser otra cosa que unos colaterales en la calle»⁴⁵, y que «la planta de una portada, bien la puede hacer cualquier pintor». Cita que no podemos evitar comparar con la conocida de Pacheco:

*Muchos valientes pintores han estudiado la Architectura del propósito y si dixere que han sido los mexores arquitectos no me parece erraría... Porque el que es aventajado dibuxador enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo ordinariamente los que estudian Architectura canteros, albañiles y carpinteros los quales aprenden de los libros las medidas pero no los adornos*⁴⁶

que «dicha planta, o como otros dizen el alzado, lo haya de sacar un maestro de ensamblador» y comparemos en este caso con fray Lorenzo

*Gana a un príncipe la voluntad muy de ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador y todos estos entienden de arquitectura en cuanto a su ornato exterior y así adornan un retablo, una fachada o la traza de esto con muy buena traza y disposición*⁴⁷

y dice de nuevo la *Architectura Mechanica* que:

*todo lo demas que debe registrar y corregir el arquitecto antes de comenzar la obra porque si sabe dibujar, vista la planta que le trae el ensamblador veera si es agradable a la vista y si tiene algunos defectos que corregir, verbi gracia, que le falte proporcion a la cornisa, que los pedestales se reduzgan a aquel orden que deben tener, porque ya se vee que es importante que cargue lo [tos]cano sobre lo dorico y otras cosas a este tenor*⁴⁸

Sin duda, un auténtico canto a la importancia del dibujo y el conocimiento de los órdenes clásicos para el arquitecto hispano del siglo XVIII⁴⁹. Ahora bien, no olvidemos que estas observaciones del anónimo alarife se producen en un contexto en el que el gremio de arquitectos de la ciudad de México había reaccionado con virulencia ante la presencia de artífices como Gerónimo de Balbás, utilizando precisamente argumentos como el de la confusión entre retablo y fachada o el de la excesiva profusión del ornato y por lo tanto el asunto se había convertido en una disputa local. En esta disputa ese fragmento parece posicionarse a favor de la importancia del diseño y el dibujo como herramienta fundamental del arquitecto proyectista moderno.

Para ir concluyendo, si bien es cierto que este documento «comprueba la existencia en la Nueva España de la misma preocupación por el conocimiento teórico que en Europa»⁵⁰, no puedo, sin embargo, estar de acuerdo con que creara «teorías propias a partir de

44 SCHUETZ 1987, 98-99.

45 *Ibid.*

46 PACHECO 1649.

47 SAN NICOLÁS 1635.

48 SCHUETZ, *ibid.*

49 En 1703 Teodoro Ardemans, maestro mayor de la corona, escribía «El dibujo, geometria, aritmetica y perspectiva son las facultades que componen un perfecto Arquitecto y sin ellas seran efimeras las obras de que tiene Vuestra Magestad lastimoso exemplo continuamente en su real presencia»

50 FERNÁNDEZ 2014, 173.



Fig. 5. Portada de la *Architectura Mechanica conforme a la practica de esta ciudad de Mexico*.

investigaciones y compendios propios»⁵¹ puesto que su aparato teórico es muy escaso, y su impacto en la comunidad de arquitectos locales, casi inexistente.

Ejemplifico este último punto con un caso peculiar: es muy conocida la utilización de esquemas serlianos para la construcción de la Capilla del Pocito por parte del arquitecto Francisco Guerrero y Torres. Este anacronismo puede ser traducido casi como una suerte de utilización de la *auctoritas* serliana para sancionar el carácter sacro guadalupano a través de la arquitectura. Pero además, se trata de la primera vez que una obra arquitectónica en la Nueva España es dada a la imprenta, en este caso a través del grabado de la planta que apareció publicado en la *Gazeta de Mexico* de 1791, lo que sin duda fue provocado por el carácter guadalupano, por ende de estandarte criollo, del proyecto. Hete aquí que más o menos por esos años está rondando por la ciudad de México este pequeño manuscrito que no parece cambiar las dinámicas existentes entre la teoría europea difundida a través de medios grabados y la cultura visual arquitectónica de la época puesto que nunca fue dado a la imprenta, a diferencia de lo ocurrido con el plano de la Capilla del Pocito lo cual nos informa a las claras de cual era el orden de prioridades en este momento entre teoría e imagen.

CONCLUSIONES

No podemos discutir que la teoría arquitectónica fomentó en toda América una nueva forma de entender el proceso arquitectónico mediante la formación de una cultura visual generalizada. La imprenta traía consigo una nueva manera de entender y expresar el imaginario de poder metropolitano en los reinos hispánicos. Tanto en textos teóricos, como en imágenes grabadas, la fuente grabada le dio un nuevo sentido a la universalidad de la arquitectura y a su práctica en América.

Pero, si bien es cierto que había algunos autores que intentaban reflexionar de forma escrita sobre la arquitectura de forma local, no estoy seguro que podamos entender esa reflexión como un intento de creación de una cultura arquitectónica propia (dudo mucho que fray Andrés de san Miguel pensara que la arquitectura carmelita que él preconizaba/construía fuera a ser diferente en México que en Madrid), y por el hecho de que estas producciones desde el mismo virreinato no llegarían nunca a tener impacto, sobre todo por no haber sido dadas nunca a la imprenta.

51 FERNÁNDEZ, *Ibid.*

A MANERA DE EPÍLOGO. BIBLIOTECAS DE ARQUITECTOS Y BIBLIOTECAS CONVENTUALES

Ya hemos tenido ocasión de hablar del Serlio de la *Hispanic Society*, o del manuscrito de fray Andrés en Austin, a los que habría que añadir las colecciones de manuscritos y libros mexicanos que se guardan en bibliotecas de los Estados Unidos (Brown, Tulane, Arizona, New Mexico...), como materiales de estudio. Y es que, efectivamente, ya se ha convertido en un lugar común considerar que esas bibliotecas pueden arrojar luz sobre el tema que estamos tratando.

La Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca guarda, por ejemplo, un *Breve tratado de todo genero de bobedas* de Juan de Torija⁵², y un ejemplar de la *Varia Commesuracione* de Arfe en su edición de 1675⁵³, (ambos libros con la marca de fuego del convento dominico de San Pablo de Oaxaca). La Palafoxiana de Puebla conserva un Serlio toledano de 1552⁵⁴. La Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en su fondo conventual, conserva un Prado y Villalpando con la marca de fuego del convento carmelita de México; otro con la marca del convento de san Francisco el Grande y una segunda parte de Fray Lorenzo (1665) con la marca del también franciscano colegio de san Juan de Letrán.

Ahora bien, no confundamos las cosas, no es lo mismo una biblioteca conventual que una biblioteca de arquitecto. No tenemos claridad en como y cuando los libros llegan a cada una de ellas, ni que tan sencillo era consultarlos por los interesados en los siglos XVII o XVIII. Podemos avanzar algunas hipótesis como la de que los libros se iban transmitiendo entre arquitectos via herencia, o compra de almonedas a la muerte de alguno de ellos, de tal forma que quizá algunos de los libros de la biblioteca de Herrera en 1758 venían de la de Melchor Perez de Soto un siglo antes (era desde luego una forma más barata que hacerlos traer desde España), pero aún debemos trabajar mucho sobre esos y otros aspectos para tener una comprensión integral de la teoría arquitectónica en el virreinato.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis, *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- ANGULO, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1950.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Miguel Angel, arquitecto*. Madrid: Electa, 1992.

52 TORIJA, Juan de. Madrid, Pablo de Val impresores, 1661.

53 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, Madrid, Viuda de Bernardo Sierra ed., Francisco Sanz imp. 1675.

54 Núm. de localización, 30797.



Fig. 6. Plano de la capilla del Pocito, en México.

- BÁEZ, Eduardo, *Obras de Fray Andrés de San Miguel*. México: UNAM, 1969 (2007).
- , «Noticias sobre la construcción de la iglesia de san Francisco (1710-1716)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, núm. 44 (1974), págs. 31-42.
- BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos xvii y xviii*. México: Azabache, 1992.
- BERLÍN, Heinrich, «Artífices de la catedral de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, México, núm. 11, 1994.
- CARAMUEL, Juan de, *Arquitectura civil recta y oblicua*. Vigevano, 1678.
- CARPO, Mario, *Architecture in the Age of Printing*. New York, 2001 (ed. castellano, Madrid: Cátedra, 2003).
- CHANFÓN OLMOS, Carlos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Volumen II, Tomo I, México: UNAM/Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CRUZ ISIDORO, Fernando, *Alonso de Vandelvira (1544-ca. 1626/7): tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- CHÁVEZ, Ezequiel, «Nicolás León (1859-1929)», *Boletín bibliográfico mexicano*. Año VIII, núm. 85 (enero 1947), págs. 3-10.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Arquitectura y gobierno virreinal*. México: UNAM, 1985.
- , *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*. México: UNAM, 1986.
- , *Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*. México, 1994
- , *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo xvii*. México: UNAM, 2002.
- , «Los tratados de arquitectura y la Ilustración novohispana», en Óscar Flores (coord.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820)* México: IIE/UNAM-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, págs. 163-181
- GAMIÑO OCHOA, Rocío, *Alexandro de la Santa Cruz Talaban. Un tratado artístico y científico inédito*. México: IIE/UNAM, 2010.
- GARCÍA SERRANO, Luis, *La traza original con que fue construida la catedral de México*. México: UNAM, 1964.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Fortalezas mendicantes*. México: Universidad Iberoamericana, 1997 [a]
- , *Historicismos en la arquitectura barroca novohispana*. México: Universidad Iberoamericana, 1997 [b]
- GRUZINSKY, Serge, *Painting the Conquest, the Mexican Indians and the European Renaissance*. Paris: Flammarion, 1992.
- GRUZINSKY, Serge, *The Conquest of Mexico*. Cambridge: Polito Press, 1993.
- HELLENDORF, Fabienne, *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*. Delft, 1980.

- KROPFINGER-VON KÜGELGEN, Helga, «Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586», en *El proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica*, Wiesbaden, 1973.
- KUBLER, George, *Mexican Architecture of Sixteenth Century*. Cambridge: Yale University Press, 1948.
- LAGOS, Cora G., *Confrontando imaginarios: oralidad, pintura y escritura en el México colonial*. Madrid: Pliegos, 2002.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Manierismo en México*. México: textos dispersos, 1993.
- MAZA, Francisco de la, *El palacio de la Inquisición*. México: UNAM, 1951.
- MC ANDREW, John, *The Open-Air Churches in México of Sixteenth Century. Open Air Chapels, Posas and other Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1995.
- MULLEN, Robert, *Dominican Architecture in Sixteenth-Century Oaxaca*. Phoenix: Arizona State University, 1975.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *El libro de arquitectura de Hernan Ruiz el Joven*. Madrid: ETSA, 1974.
- NOELLE, Louise (ed.), *Fuentes para el estudio de la arquitectura en México, siglo XIX-XX*. México: UNAM, 2007.
- OLVERA, María del Carmen, «La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México», *Boletín de la Dirección de Monumentos Históricos*, INAH, núm. 6 (1981).
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649.
- PAZ ARELLANO, Pedro, «El Examen del Constructor (1599-1785)», *Boletín de monumentos históricos*, INAH, núm. 2. págs. 25-42.
- PÉREZ GALDEANO, Ana María, «Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, (2009), 107-118.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Dios arquitecto*. Madrid: Siruela, 1991.
- RAMÍREZ MONTES, Mina, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*. México: UNAM, 1987.
- REYES Y CABAÑAS, Ana Eugenia, «Las ordenanzas de arquitectura de la ciudad de México de 1735», *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, vol. 1 (2004).
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*. México, 1920.
- ROJAS, Pedro, *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*. México, 1982.
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y uso de la Arquitectura*. Madrid, 1633.
- SARTOR, Mario, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*. México: Azabache, 1992.
- SCHUETZ, Mardith, *Architectural Practice in Mexico City. A Manual for Journeyman Architects of the Eighteenth Century*. Tucson: University of Arizona Press, 1987.

- SEBASTIÁN, Santiago, «La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica», *Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, Caracas, núm. 14 (1974).
- TORRE REVELLO, José, «Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica», *Revista interamericana de bibliografía* 6, núm. 1, (1956), págs. 5-23.
- TOSCA, Tomás Vicente, *Arquitectura civil. Monte y cantería. Arquitectura militar. Pirotechnia y artillería*. Tomo V del *Compendio matemático*. Valencia, 1709-1717.
- TOUSSAINT, Manuel, «Fray Andrés de san Miguel, arquitecto de la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 13 (1945).
- , «Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo xvii», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 18, (1950).
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *México Barroco*. México: SAHOP, 1981.
- , «Del barroco salomónico al barroco estípite: consideraciones sobre un documento relativo al gremio de los arquitectos de la ciudad de México en 1733», *Cuadernos de arte colonial*. núm. 3, (1987).
- , «Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite», *Boletín de la Dirección de monumentos históricos del INAH*. Núm. 10, (1990) [a].
- , «La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo xviii», en *Santa Prisca restaurada*. México: Espejo de obsidiana, 1990 [b].
- , «La utopía del virrey de Mendoza», en *La utopía mexicana del siglo xvi. Lo bello, lo verdadero y lo bueno*. México, 1992.

LA INFLUENCIA DE LOS GRABADOS EN LA OBRA DEL PINTOR TADEO ESCALANTE

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

Universidad de Jaén

RESUMEN

Análisis de las fuentes iconográficas del pintor andino Tadeo Escalante, considerado como el último gran maestro del siglo XVIII en el Virreinato del Perú, que conjuga los modelos iconográficos europeos (procedente de grabados y estampas devocionales) con la tradición indígena, dando como resultado una rica expresión mestiza llena de expresividad y originalidad.

PALABRAS CLAVE

Perú, arte colonial, pintura mural, grabado.

ABSTRACT

Analysis of the iconographic sources of the Andean painter Tadeo Escalante, regarded as the last great master of the 18th century in the Viceroyalty of Peru, which combines european iconographic models (from devotional prints and engravings) with the indigenous tradition, resulting in a rich artistic expression, full of expressiveness and originality.

KEYWORDS

Peru, colonial art, painting, engraving.

La pintura mural es una de las expresiones más interesantes del Barroco iberoamericano, tratándose de un elemento ornamental especialmente revalorizado en las últimas décadas debido a la carga simbólica que conlleva, al considerarse como complemento de la arquitectura que le sirve de soporte (hasta el punto de denominarse como «la piel de la arquitectura» desde los estudios de Juan B. Artigas, a los que se sumarían los trabajos de autores como Pablo Macera, José de Mesa y Teresa Gisbert, Sergio Gruzinski, Rodolfo Vallín, Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, entre muchos otros.).

Durante la época virreinal, una de las principales motivaciones que impulsa la producción de pinturas murales es la de instruir a la feligresía indígena sobre los dogmas de la nueva fe, así como fortalecer ciertos códigos de conducta. Por su relativa economía de medios, la pintura mural fue uno de los recursos empleados con más frecuencia durante la primera época de la evangelización, siendo sustituida progresivamente por retablos y lienzos; no obstante, su utilización se mantuvo en ámbitos rurales hasta fechas muy tardías, siendo igualmente frecuente el predominio de un estilo más popular que academicista.

Una de las características de la pintura mural en el Virreinato del Perú es el anonimato generalizado de las obras (pudiéndose citar excepcionalmente autores como Mateo Pérez de Alessio, Luis de Riaño, Leonardo Jaramillo, Diego Cusihamán, etc.). Todo parece indicar que se trataría de la labor de equipos de artesanos guiados por un maestro pintor, quien dirigiría el diseño y la composición del programa general (en numerosas ocasiones copiando estampas devocionales y otras fuentes grabadas de procedencia europea, de autores como Adriaen Collaert, Cornelis y Theodoor Galle, Johann Sadeler, Hieronymus Wierix, Cornelis Cort...).

Dentro de la pintura mural andina sobresale con fuerza la figura de Tadeo Escalante, un pintor que se encuentra entre dos mundos política e ideológicamente diferentes como serían los últimos años del Virreinato y los primeros de la República, a quien se le atribuyen un gran número de conjuntos iconográficos en los que nos ofrece un arte nuevo, surgido como resultado de la herencia de la escuela cuzqueña y del entronque con lo popular.

Nacido en Acomayo hacia 1770, se desconocen numerosos datos sobre su biografía. El investigador Pablo Macera¹ afirma que pudo ser un mestizo noble, posiblemente descendiente de la panaca de Atahualpa o incluso vinculado con el revolucionario José Gabriel Túpac Amaru II (de quien incluso pudo ver su suplicio siendo niño, en la rebelión en Cuzco²). Igualmente, sugiere que Escalante pudo pertenecer a alguna sociedad secreta o logia patriótica que, dentro de los fines estrictamente filosóficos que las convocaban, también buscaban conseguir la libertad y la independencia de España. Todo parece indicar que se trataría de un personaje dotado de gran erudición, con conocimientos sobre filosofía y heráldica (lo cual, incluso, se hace patente en su obra).

1 Pablo MACERA, «El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX», *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, n° 4 (1975), pág. 99.

2 Según Uriel, este trágico acontecimiento sucedido en 1780 le pudo servir al pintor de inspiración para las torturas que representaría años más tarde en el infierno de Huaró [Vid.] José URIEL GARCÍA, «Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huároc», *Cuadernos Americanos* n° 2, (1963), págs. 162-182.

No sabemos nada sobre su formación artística si bien el estilo de Tadeo Escalante se relaciona con la obra del pintor cusqueño Marcos Zapata (activo entre 1748-1773), así como la de sus discípulos Antonio Vilca, Cipriano Gutiérrez e Ignacio Chacón; del mismo modo, no se descarta que tuviera relación con alguno de los pintores muralistas que desarrollan su actividad en el Convento de la Merced de Cuzco³.

No hay evidencia de que Escalante fuera pintor de lienzos, destacando sobre todo por su actividad como muralista, especialización que le daría un excepcional dominio de las técnicas y materiales del mural. Su producción se caracteriza por la frontalidad y el aplanamiento de las figuras, con abundantes errores de composición y perspectiva, casi infantil; a pesar de ello, su estilo «barroco mestizo» sirve para demostrar la independencia del arte cuzqueño respecto a las influencias foráneas, ignorando el academicismo imperante y tendiendo hacia lo popular, sentando las bases de la producción de la escuela de los «Primitivos Andinos» (pintores populares que desarrollan su actividad en Cuzco durante gran parte del siglo XIX)⁴.

La producción de Tadeo Escalante se extiende hasta la fecha de su muerte (1840), pudiéndose citar las pinturas murales de la iglesia doctrinera de Huaro, del convento de Santa Catalina en Cuzco, los Molinos de Acomayo, las pinturas de los templos de Chinchero, Qorma o Papres, etc. En gran medida, se tratan de obras de gran expresividad y libertad compositiva, caracterizadas por la fantasía y creatividad sin límite, si bien muchos de los temas representados se inspiran de grabados y estampas devocionales de diversa procedencia. Con esta comunicación pretendemos hacer una aproximación a algunas de esas fuentes grabadas, analizando la pervivencia de estos modelos iconográficos en la obra de este conocido muralista peruano.



Fig. 1. A. Hieronymus Wierix. *El árbol de la vida* (sobre composición de Hendrick van Balen); B. Ignacio de Ries. *El árbol de la vida*. Capilla de la Concepción o del Capitán Contreras, Catedral de Segovia (1653).

3 En este cenobio sobresale especialmente el programa iconográfico de la Celda del Padre Salamanca, de gran complejidad teológica, cuya autoría ha sido tradicionalmente atribuida al propio religioso; sin embargo, en la actualidad se barajan otros nombres como serían los de los pintores Isidoro Francisco de Moncada o Basilio Pacheco. Del mismo modo, en el Convento de la Merced existen otros murales con más vinculación estilística a la obra de Escalante como sería el Mural de las Gradadas (que representa a la Virgen María entre arcángeles, santos y monjes, complementado con escenas de la Natividad, la Epifanía y la Huida a Egipto), que se caracteriza por la frontalidad y planitud de las figuras, con lo que no se descartan las relaciones artísticas con nuestro pintor.

4 Pablo MACERA, *Pintores populares andinos*, Lima: Banco de los Andes, 1979.

LA IGLESIA DOCTRINERA DE SAN JUAN BAUTISTA, HUARO

Poco tiempo después de la llegada de los jesuitas a Cuzco (1571), éstos se harían cargo de la reducción indígena de Huaró (Departamento de Quispicanchi)⁵ encomendada por el Virrey D. Francisco Álvarez de Toledo, siendo posiblemente en esta época cuando se construiría la actual iglesia, de modesta fábrica, empleando materiales humildes y siguiendo los modelos constructivos de la región⁶.

Sin duda, lo más relevante del templo es su decoración mural, en la que se aprecian varias fases, algunas de ellas incluso superpuestas a otras. Posiblemente la decoración inicial fue elaborada entre 1675-1699, época en el que los jesuitas inician el equipamiento de sus templos con retablos, pinturas murales o lienzos y ornamentos a todas las diócesis, concentrándose especialmente por la zona del presbiterio. Posteriormente, se continuarían las pinturas por el resto del templo, siendo estas obras las realizadas por Escalante y su taller (estando fechada en 1802, tal y como figura en una inscripción localizada en el coro alto).

El conjunto de Huaró es un buen ejemplo de pintura programática desarrollada en los conjuntos doctrineros de Sudamérica, en donde los temas se agrupan en torno a un asunto o grupos de asuntos que deben interpretarse siguiendo una a una las escenas, y que se ubican en determinadas partes de la iglesia (generalmente en el arco toral, nave de la iglesia, coro, sotocoro y artesonado del techo). Así, en el arco toral encontramos la apoteosis de San Juan Bautista, titular del templo, que aparece acompañado por los Padres de la Iglesia, los Evangelistas y las alegorías de la Fe y la Iglesia Católica, complementándose con la presencia del Espíritu Santo, querubines, del sol, la luna y las estrellas. Por su parte, los arcos que sostienen el coro están decorados por ambas caras, apareciendo en una de ellas la Sagrada Familia acompañada por los Arcángeles y las Virtudes, mientras que en la parte posterior se representan diversas escenas, entre las cuales cabría citar el Bautismo de Cristo, la Anunciación, la Coronación de María o el Buen Pastor entre los Evangelistas. En general se tratan de imágenes devocionales con plena libertad compositiva, identificables la mayoría de ellos por sus atributos iconográficos, que recurren más a la tradición hagiográfica que a fuentes grabadas concretas (aunque posiblemente difundida a través de estampas devocionales).

Sin duda alguna, la iconografía más compleja por su variedad y riqueza ornamental es la de la nave del templo y el coro alto, totalmente colmatada de columnas salomónicas, atlantes y cariátides, cortinajes (decorados con escenas mundanas), querubines portando símbolos eucarísticos, flores y frutas locales, etc., entre la cual se disponen una serie de santos (alguno de ellos incluso repetidos) como serían San Roque, San Antonio de Padua, San Lorenzo, San Cristóbal, Santiago Matamoros, San Alberto de Sicilia, San Jerónimo, San Martín, San Miguel, San Pedro, Santa Rosa de Lima, etc., que de nuevo presentan cierta libertad compositiva aunque siguiendo tradicionales representaciones iconográficas. Junto

5 Durante el imperio incaico Huaró era un importante eslabón en la cadena de posadas (*tambos* o *tampus*) que se sucedían por todo el curso superior de la cordillera de Vilcanota, conjuntamente con sus vecinas aldeas de Andahuaylillas, Quiquijana, Chupanhuaroc, Urcos o Rumicolca.

6 Ramón GUTIÉRREZ; Graciela María VIÑUALES, Hernán RODRÍGUEZ, Bertha ESTELA, Carlos PERNAUT, Jesús LÁMBARRI, Rodolfo VALLÍN. *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1978.

a estas imágenes encontramos varios pasajes de la Pasión de Cristo, apareciendo una gran escena que representa la Piedad, en torno a la cual se sitúan otras cinco más pequeñas enmarcadas por rocallas y donde se representan la Oración del huerto, la Flagelación, el Calvario, la Coronación de espinas y la Vía Dolorosa; en este caso, son imágenes que copian las estampas grabadas de los hermanos Wierix y Adriaen Collaert sobre diseños del italiano Bernardino Passeri y que conforman las *Evangelicae Historiae Imagines* (Amberes: imprenta de Plantin, 1593) del jesuita Jerónimo Nadal.

También la techumbre destaca por su abundancia decorativa, apareciendo una amalgama de motivos dispuestos entre los pares de la cubierta: querubines, ángeles músicos, símbolos lauretanos, escenas de la vida de la Virgen, animales, jarrones de flores, escudos heráldicos, etc. dispuestos de forma más o menos agrupada. Como apunta Santiago Sebastián⁷, los animales que aparecen simbolizan las virtudes cristianas, tomando como influencia en este caso el libro *Gobierno general moral y político hallado en las fieras y animales silvestres sacado de sus naturales propiedades y virtudes* (Madrid, 1658) de fray Andrés Ferrer de Valdecebro; se trata *éste* de un texto de gran complejidad—influenciado de los jeroglíficos de Alciato— en donde se dedican eruditos capítulos a cada animal, indicando su significación de acuerdo a diferentes autores así como la virtud que les caracteriza aplicándola a los hombres⁸. Aparte de los grabados que ilustran este libro, no se descarta que el autor pudiera tener en cuenta las ilustraciones del libro *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura* (1585) de Juan de Arfe, cuya galería de animales que conforman el capítulo tercero fueron recurrentes durante toda la Edad Moderna, apreciándose su influencia en otros ejemplos coloniales (como serían la Casa del Escribano y la Casa del Fundador en Tunja⁹).

Para concluir con el estudio de la iconografía del templo, centrarnos ahora en los murales del sotocoro, posiblemente el espacio con mayor carga simbólica y doctrinal de la iglesia, al representarse en este lugar las diferentes escenas vinculadas con la muerte y el más allá: el Árbol de la Vida, la Muerte en la casa del rico y en la casa del pobre, las Pos-trimerías, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria. Se tratan de composiciones de gran complejidad, que destaca por su riqueza expresiva, y en la que el autor de nuevo combina el modelo iconográfico de los grabados europeos con su propia tradición representativa. Son temas que tienen su origen en tradiciones medievales, y cobran importancia en América



Fig. 2. A. Tadeo Escalante. *El árbol de la vida*. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Huaru (Cuzco); B. Tadeo Escalante. *El árbol de la vida*. Molino de los Incas, Acomayo.

7 Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, José de MESA, Teresa GISBERT, *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia* [en] *Summa Artis*, vol. XXIX. Madrid: Espasa Calpe, 1995, págs. 558-559.

8 Vicente ROIG CONDOMINA, «Los emblemas animalísticos de fray Andrés Ferrer de Valdecebro», *Goya*, n° 187-188, (1985), págs. 81-86.

9 José Manuel ALMANSA MORENO, «Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: la casa del fundador en Tunja (Colombia)», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, n° 15 (2009), págs. 71-87.



Fig. 3. A. Boetius Adams Bolswert. *Infelix ego homo...* Rom. 7 (h. 1635); B. Maestro E.S. *Ars Moriendi*. Ashmolean Museum, Oxford; C. Tadeo Escalante. *Las Postrimerías*. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Huaru (Cuzco).

desde época temprana. De hecho, el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala refiere que «en cada iglesia existía pintado un Juicio Final donde figuraba la venida del Señor al Juicio, al cielo, la tierra y las penas del infierno»¹⁰. Sabemos que este tema se pintó en la desaparecida capilla de indios junto a la Iglesia de la Compañía de Cuzco, pudiéndose citar otros ejemplos murales en Sudamérica como serían los existentes en la iglesia de Sutatausa (Cundinamarca, Colombia), en la iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia) o en la iglesia de Pachama (Parinacota, Chile).

Sin duda alguna, una de las escenas más conocidas existentes en Huaru es «El árbol de la vida» (también denominado como «Él árbol del pecador» o incluso «El árbol vano» en referencia a la fugacidad de la vida y a la vanidad de los bienes terrenos), localizada a los pies del templo. La composición está presidida por el árbol en cuya copa aparece un banquete al que asisten numerosos comensales que disfrutaban de la comida y de la música. En la parte inferior de ese árbol aparece Cristo tocando la campana del Juicio Final, mientras que la Muerte aparece cortando el árbol y el Diablo tira de él con una cuerda para ayudar a derribarlo lo antes posible; por su parte, la Virgen se sitúa junto a Cristo, rezando de rodillas e implorando para evitar el fatal desenlace de los hombres. Como sabemos, la fuente de inspiración se encuentra en el grabado de Hieronymus Wierix perteneciente a la serie *Memorare novíssima tua* sobre

una composición de Hendrick van Balen y que sirvió para configurar esta iconografía tanto en la Península Ibérica y América dentro de los programas emblemáticos del *Ars Moriendi*. Quizás una de las representaciones más conocidas sea la de Ignacio de Ries realizada para la Capilla de la Concepción o del Capitán Contreras de la Catedral de Segovia (1653), pudiéndose citar igualmente otras versiones localizadas en el Convento de Nuestra Señora de la Laura en Valladolid, Museo de Arte Antigua de Lisboa, o del Museo de San Antonio de Texas¹¹. En Perú se podría citar la versión localizada en la sacristía de la Catedral de Cuzco, atribuida a Marcos Zapata, que posiblemente sería la fuente de inspiración directa para el mural de Huaru; del mismo modo, Escalante haría una segunda versión del tema en el testero del Molino de los Incas en Acomayo, como después veremos.

A otro lado de la puerta se sitúa el tema de «La muerte benigna en la casa del pobre y la muerte angustiosa en la casa del rico» (también conocido como «Las dos muertes»), que se divide en dos escenas superpuestas (cada una de ellas identificada mediante cartelas). En la parte superior se representa un pobre moribundo yacente en su lecho observando el paso de un séquito de personalidades que se disponen a llevarle los sacramentos atravesando

10 Teresa GISBERT, *La pintura mural andina*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1992, pág. 3.

11 Benito NAVARRETE PRIETO. «Iconografía del Árbol de la Vida en la Península Ibérica y América». [En] AA.VV. *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide (2002), págs. 349-358.

do para ello la Plaza Mayor de Cuzco (pudiéndose reconocer el edificio de la Catedral, el convictorio de San Antonio Abad y el templo de la Merced). Bajo esta escena se representa un despreocupado banquete lleno de personajes ricamente vestidos, en donde irrumpe un siniestro esqueleto que arrastra y zarandea con violencia a una infortunada mujer que nunca más compartirá el regocijo de los vivos. Desconocemos el modelo iconográfico del cual se extrae este tema iconográfico, si bien es posible que el pintor se inspirara de la «Procesión de la Virgen de Belén» de la iglesia de Santa Ana de Cuzco, pintado por Miguel de Zapata.

En el lado del Evangelio del sotocoro destaca el mural de «Las Postrimerías», que se representa con un gran esqueleto cubierto con un manto rojo, portando un reloj de arena y una guadaña; entre sus costillas sorprende la presencia de una niña con las manos en actitud de oración, que simboliza el alma humana (prisionera del cuerpo y liberada de éste tan sólo con la muerte). Precisamente, este elemento fue difundido por el grabado *Infelix ego homo quis me liberabit de corpore mortis huius: ad Rom. 7* de Boetius Adams Bolswert (h. 1635) y que forma parte de la obra *Pia Desideria emblematis elegiis et affectibus ss. Patrum illustrata* del jesuita belga Hugo Hermann.

A los pies de la Muerte aparecen numerosos objetos caídos en el suelo (cañones y tambores de guerra, estandartes, tiaras, capelos cardenalcios, mitras, coronas, birretes, báculos, cetros, armaduras...) que hace alusión al carácter universal de la muerte, tema muy difundido por escritores barrocos tales como Miguel de Mañara en su *Discurso de la verdad* (editado en Sevilla en 1778), y que el pintor Valdés Leal representaría con toda su crudeza en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

Desconocemos si a Huaro pudo llegar alguna copia del libro *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza* (México, 1792) de Joaquín Bolaños, pues algunos grabados presentan cierta similitud con esta escena. Concretamente serían las estampas *La Muerte presenta su memorial* (por la representación de la Santísima Trinidad en la parte superior, bajo la cual se sitúa el esqueleto con la corona real y el cetro a los pies), así como *La Muerte como emperatriz* (por la propia disposición frontal del esqueleto envuelto en su capa). A pesar de creer muy arriesgada esta hipótesis, la dejamos reflejada como otra posible influencia para esta representación.

Además de la Muerte se representan figuras secundarias, como podrían ser un niño en la cuna, acompañado por un ángel y un esqueleto, así como tres parejas de enamorados que disfrutan de su amor sin percatarse de la presencia de unos esqueletos amenazantes y burlones que portan flechas y guadaña. En un extremo hay una escena derivada de los *Ars Moriendi* (difundidos por numerosas xilografías desde la Edad Media), como sería la representación de un agonizante que es auxiliado por dos clérigos, sin que se den cuenta que el esqueleto amenaza con su flecha y el demonio que asoma debajo de la cama.

Colindante a esta escena está el mural del Juicio Final para el cual Tadeo Escalante va a recurrir a la estampa homónima de Philippe Thomassin (Roma, 1606), y que también



Fig. 4. Philippe Thomassin. *El Juicio Final* (Roma, 1606).



Fig. 5. Tadeo Escalante. *El Juicio Final - El Infierno*. Iglesia parroquial de San Juan Bautista, Huaro (Cuzco).

emplearía para realizar la escena frontal del Infierno. El grabado se divide en tres partes, tomándose la parte superior y central del grabado para la representación del Juicio Final: así se representa la Gloria con las figuras de Jesucristo, la Virgen María y San Juan, acompañados por santos y *ángeles* portando atributos de Pasión, así como el tema de la resurrección de la carne y el Juicio Final, estando centrada la composición por el arcángel San Miguel, representándose a los benditos entrando en el cielo acompañados por los *ángeles*, las almas que purgan sus pecados en el purgatorio, y a los condenados que son capturados por los demonios. La parte inferior del grabado muestra los tormentos del infierno, sirviendo como modelo para el mural del Infierno; sin embargo, sobresale la expresividad con la que dota el pintor las figuras de los condenados y los demonios. Como elemento anecdótico, mencionar que en la estampa tan sólo aparece una vez la figura del Leviatán, que en este caso aparece representado en dos ocasiones, tanto en la escena del Juicio Final como en la del Infierno.

Finalmente referir la *última* escena que conforma el conjunto de Huaro, consistente en la Gloria, y en donde se representan filas de santos y santas, fundadores de órdenes religiosas, ángeles, arcángeles y tronos que, en diferentes planos, rodean a Dios Padre, Jesucristo y al Espíritu Santo. Se trata de una representación que guarda cierta relación con el mencionado grabado de Philippe Thomassin, destacando igualmente por la libertad creativa del autor.

EL CONVENTO DE SANTA CATALINA, CUZCO

La creciente secularización de la sociedad peruana durante el siglo XVIII hizo que la Iglesia Católica se replanteara su posición, entrando en una nueva etapa de reafirmación de la fe. Así surgen nuevas estampas devocionales, emblemas morales, alegorías piadosas, etc. que se suman al imaginario preexistente con el fin de recordar a los creyentes los principios del dogma de la religión católica. Como resultado de ello, en estos años asistimos a la creación de interesantes programas simbólicos, como podría ser el conjunto iconográfico desarrollado en la Celda del Padre Salamanca del Convento de la Merced¹². Sin embargo, de forma paralela comienzan a surgir dentro de los muros de los monasterios pinturas con escenas de la vida cotidiana, que en muchos casos son de tipo profano, picaresco y hasta erótico (algo difícil de imaginar en los murales de los siglos precedentes). Sorprende la presencia de estos temas en lugares de clausura, cerrados al exterior, que se ha interpretado como parte de la actitud contemplativa, para que los religiosos tuvieran referencias

12 José Miguel MORALES FOLGUERA, «La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco». *IMAGO. Revista de emblemática y cultura visual*, n° 1 (2009), págs. 79-98.

que les permitieran apreciar lo excelso de la vida mística al servicio de Dios¹³.

En el caso de Cuzco sobresalen las pinturas del claustro del Beaterio de las Nazarenas y, muy especialmente, las de la sala capitular del Convento de Santa Catalina (atribuidos a Escalante o a su círculo). En este último caso, está claro que estamos frente a un programa simbólico que contribuye a la meditación y al deseo de lograr la vida ascética frente a los placeres mundanos (idea que ya se reafirmaba en otros murales de la región andina, como el situado en la puerta de acceso a la iglesia de Andahuaylillas).

La sala capitular es una estancia rectangular cubierta con alfarje plano sostenido por cuatro grandes arcos fajones. El programa iconográfico se desarrolla en los paños verticales definidos por los arcos de la sala, cada uno de los cuales está compuesto por tres planos: en la parte inferior aparece un zócalo decorativo a base de motivos geométricos y cenefas florales, que se continúa por el intradós de los arcos (en cuya base aparecen querubines). Sobre este primer nivel se disponen pequeñas escenas de marcado carácter Rococó, con paisajes en donde aparecen cortesanos de ricas vestiduras, disfrutando de banquetes, bailes, paseos y juegos, mostrando los placeres de la vida y el pecado. Cubriendo el resto de los paramentos (casi dos tercios de la altura de los muros) se disponen diversos ermitaños y anacoretas (San Antonio Abad, Santa María Egipcíaca, Santa María Magdalena, San Onofre, San Pablo de Tebas, San Zósimo y San Jerónimo); se tratan de figuras patéticas, cubiertas de ropas viejas, que viven en cuevas y se alejan de los placeres mundanos. Finalmente, en las enjutas de los arcos de la sala se representan nubes de gloria, en donde se sitúan ángeles músicos, arcángeles, San Francisco, Santo Domingo, el Buen Pastor y la Virgen de Montserrat.

El mensaje de la estancia es claro: reafirmar la fe y convicciones de las religiosas, con el fin de servir para su meditación y superar la tentación a través de la penitencia y la vida ascética, tomando como modelo a los santos eremitas¹⁴. Todo ello se acentúa si tenemos en cuenta que esta sala era lugar de reunión de la comunidad religiosa, usándose principalmente para los «capítulos de culpas», es decir, reuniones en las que las religiosas confesaban sus faltas y se les imponía la penitencia.

Si bien son figuras que están realizadas con plena libertad, sí que se aprecian ciertas deudas compositivas en las figuras de los eremitas y las santas, sin duda por influencia de



Fig. 6. A. Adriaen Collaert. *Santa María Egipcíaca* (sobre diseño de de Maarten de Vos); B. Johann Sadeler. *San Onofre* (sobre diseño de de Maarten de Vos); C. Atribuido a Tadeo Escalante. *Santa María Egipcíaca - San Onofre*. Sala Capitular del Convento de Santa Catalina (Cuzco).

13 Jorge A. FLORES OCHOA; Elizabeth KUON ARCE; Roberto SAMANEZ ARGUMEDO, *Pintura mural en el sur andino*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, 215-219.

14 La representación de santos ermitaños la encontramos también en una capilla de Orurillo (Puno), de uso doméstico y familiar, apareciendo en este caso Santa María Egipcíaca, San Onofre, San Juan Guarín, San Antonio Abad, San Jerónimo y San Blas.



Fig. 7. Atribuido a fray Miguel de Adame Montemayor. *Efigies de los incas o reyes del Perú*. Grabado por Alonso de la Cueva Ponce de León (h. 1724-1728).

los grabados que frecuentemente copian la obra de grandes maestros. Así, Santa María Egipcíaca, San Antón Abad y San Onofre continúan modelos iconográficos de Maarten de Vos, difundido a través de los grabados de Adriaen Collaert (en el caso de la santa) y de los Sadeler (en el de los dos restantes). Por su parte, la figura de San Jerónimo nos recuerda el grabado de Justus Sadeler (a partir del diseño de Jacopo Palma il Vecchio), guardando igualmente similitud con el grabado de Adriaen Collaert (a partir de un diseño de Theodore Bernard). Finalmente, la composición de María Magdalena nos recuerda a la estampa grabada del taller de Jacques Honervogt (h. 1635), si bien con bastantes modificaciones. Del resto de imágenes no hemos localizado su correspondencia, pero seguramente también copiarían fuentes grabadas similares.

Además de las imágenes de estos santos mártires, sobre la puerta lateral de la sala (que da acceso al claustro), aparece San Pablo cayendo del caballo, como ejemplo de conversión. Si bien se trata de una composición resuelta de modo irregular, posiblemente en este caso la influencia llegue a partir de una pintura homónima de Rubens (h. 1620) difundida por los grabados flamencos de Bolswert.

Finalmente, sobre la puerta de acceso a la sala encontramos la Virgen del Rosario junto con Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima, con el manto extendido en actitud de protección. Se trata de una composición que recupera el modelo de la Virgen de la Misericordia, iconografía difundida desde la Edad Media por el Císter y otras órdenes mendicantes, si bien que en este caso se modifica al incorporar la figura del Niño y la entrega del rosario por parte de la Virgen a las santas.

A ambos lados de la Virgen del Rosario se disponen dos árboles genealógicos, cargados de racimos de uvas y ramas en donde se disponen los diferentes personajes, y que siguen el modelo del árbol de Jessé. Difundido a través de numerosas estampas desde el siglo XV, en este caso concreto la influencia parece provenir más directamente de las estampas realizadas por Adriaen Collaert y Jan Wierix sobre dibujos de Peter van der Borcht. En la base del árbol de la izquierda aparece Santo Domingo de Guzmán durmiendo, figurando entre sus ramas diversos santos dominicos (algunos de ellos identificables gracias a sus atributos iconográficos, como Santo Tomás de Aquino, San Pedro de Verona, San Jacinto, Santa Catalina de Siena o San Raimundo de Peñafort) y ubicándose en la parte central el escudo de la orden, además de un capelo cardenalicio, una tiara pontificia y una mitra. Por su parte, el árbol de la izquierda presenta en la base a un rey durmiendo, disponiéndose en la parte superior otros reyes y príncipes, e incluso un emperador; en este caso, desconocemos de quienes se tratan al no presentar ningún atributo o cartela, si bien posiblemente se vincularía a la monarquía hispánica, pudiendo arrancar con el rey Alfonso VIII de Castilla, quien auspició la fundación de la orden dominica, y rematándose posiblemente con la representación del Emperador Carlos V.

LOS MOLINOS DE ACOMAYO (CUZCO)

Como hemos mencionado, en el siglo XVIII se produce la secularización de la sociedad colonial, como consecuencia de la difusión de las ideas de la Ilustración europea y pérdida del predominio ideológico de la Iglesia; además, de forma paralela se aprecia un creciente espíritu nacionalista e independentista, que en el caso andino se complementaba con la evocación de las grandezas del Imperio Inca (*Tawantinsuyu*). Vinculados a estos conceptos podríamos hablar de los programas decorativos realizados por Tadeo Escalante en varios molinos de trigo de Acomayo (Departamento de Cuzco), que quizás pudieron ser propiedad del pintor o de algún familiar (de hecho, los actuales dueños mantienen el apellido Escalante). Se tratan de los popularmente conocidos como el Molino de los Incas, el Molino de la Creación y el Molino de la Pobreza, que sorprenden por la complejidad de la temática iconográfica, más si tenemos en cuenta que se localizan en un ámbito eminentemente de carácter agrícola.

En relación al Molino de los Incas o de San Cristóbal, salvo por la presencia de la maquinaria propia de la molienda, se podría considerar este lugar como la capilla de una hacienda agrícola. Esta idea se reafirma con la presencia de un fingido altar presidiendo el muro testero, acompañado por las alegorías de los cuatro elementos, los retratos de los catorce incas y tres qoyas, escudos heráldicos, la alegoría del árbol de la vida, así como las imágenes de San Cristóbal, Santiago Matamoros y San Martín de Tours al exterior.

La serie de los incas comienza en el muro derecho, apareciendo Manco Ccápac, Sinchi-Rocca, Lloque-Yupanqui, Mayta Ccápac, Ccápac Yupanqui, Ynca Rocca y Yáhuar Huacca; por su parte, en el muro izquierdo se sitúan Viracocha, Pachacutec, Amaru Ynca Yupanqui, Túpac Ynca Yupanqui, Huayna Ccápac, Huascar y Atahullpa. Su indumentaria es similar entre sí, combinando la moda prehispánica con elementos propios de la moda europea, como se aprecia en las cabezas de león que aparecen en vez de las flecaduras en las rodillas, en los hombros y en los tobillos o incluso en algunos elementos ornamentales de sus túnicas (en donde se representan flores o incluso elementos heráldicos, combinados con motivos geométricos tradicionales). Son figuras de cuerpo entero, descalzas, portando diversos elementos como símbolos de su poder, como serían el *mascaypaccha* (corona real a modo de borla de lana con plumas del ave corequenque), las orejeras de oro (*tulumpi*), la capa y el cetro (*sunturpaucar*). A sus pies, en cartelas ovaladas decoradas con rocallas, aparece el nombre y número de orden de cada uno de los monarcas, facilitando su identificación.

Además de los reyes incas, en la zona de acceso al molino se disponen tres qoyas que son Mama Huacco, Mama Ocllo y una tercera qoya o ñusta sin identificar. Las dos primeras tienen especial importancia en la historia de los incas, puesto que la primera fue la mítica hermana-esposa de Manco Cápac, fundador del Imperio de los Incas, mientras que la segunda, gracias a su valor, logró que los incas se establecieran en el valle del Huatanay en el que fundarían la ciudad del Cuzco. Las qoyas aparecen acompañadas por enanos jorobados que sostienen quitasoles (*achiwa*) así como por vicuñas, sobresaliendo por la representación de sus vestimentas tradicionales.

Además de estas figuras es de destacar la presencia de motivos de carácter heráldico. Así, sobre una pequeña hornacina existente entre las figuras de Viracocha y Pachacutec, se dispone una torre almenada decorada con banderines, con dos pumas encadenados a

la puerta, un sol faciado en el donjón central y un águila bicéfala rematando el mismo; se trata de la representación simbólica del Suntur Wasi, el palacio del Inca Viracocha (quien aparece representado a su lado) sobre el que posteriormente se edificaría la catedral de Cuzco. Precisamente, esta misma torre o imagen del Suntur Wasi aparece en uno de los cuarteles del gran escudo heráldico existente entre Atahualpa y la qoya anónima, un escudo de armas posiblemente inventado a partir del blasón español pero incluyendo elementos de la realeza indígena, denotándose una alta connotación republicana¹⁵.

La representación de los incas por parte de Tadeo Escalante se justifica por la lectura de *Los Comentarios Reales de los Incas* (Lisboa, 1609) escrito por el Inca Garcilaso de la Vega. Igualmente, no se descarta que conociera otras fuentes como *La Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano que llaman Indias Occidentales* de Antonio de Herrera (publicada por Juan Flamenco y Juan de la Cuesta entre 1601 y 1615 en cuatro volúmenes), y en cuyo frontispicio aparecen los retratos de los emperadores incas.

La iconografía de los incas se relaciona con el creciente nacionalismo inca que se produce en el siglo XVIII, así como al patriotismo que se produce durante la Guerra de la Independencia (planteándose incluso la restauración de la monarquía inca). Sin embargo, esta iconografía ya se había visto en la época colonial, como lo demuestran los «cuatro paños» con la representación gráfica de la historia de los incas que el Virrey Toledo remite en 1572 al rey Felipe II¹⁶. Igualmente también se podrían mencionar la colección de dibujos de los reyes incas y sus mujeres que ilustran el libro *El primer nueva coronica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala¹⁷ (h. 1615) o los existentes en los manuscritos de la *Historia General del Perú* del mercedario fray Martín de Murúa¹⁸ (escrito hacia 1611).

Especialmente destacada sería la serie de retratos realizados por Agustín de Navamuel en 1721, conformada por 24 lienzos que muestran a los doce incas acompañados por sus ñustas (y que posteriormente, hacia 1728, sería versionado por Alonso de la Cueva, quien pinta a la dinastía real en una sola tela, incluyendo además a los monarcas españoles). Esta serie se difundiría por grabados a partir del diseño tradicionalmente atribuido a fray Mi-

15 De hecho, la presencia de la qoya anónima junto al escudo heráldico pueda ser una representación simbólica de la Madre Patria, emulando en importancia a las míticas mujeres fundadoras del Imperio Inca: Mama Oello y Mama Huacco.

16 Se trataban de lienzos realizados por pintores indígenas que, además, se acompañaban de la *Historia General llamada Índica* del cosmógrafo Pedro Sarmiento de Gamboa, basada en unas «Informaciones» personales y verificada mediante testimonios indígenas. [Vid.] Juan J.R. VILLARIAS-ROBLES, «Los paños históricos de Francisco de Toledo, Virrey del Perú: contexto e interpretación de una representación gráfica indígena de la historia incaica». AA.VV. (Editores: Fermín del PINO-DÍAZ, Pascal RIVIALE y Juan J.R. VILLARIAS-ROBLES), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, Madrid: CSIC, 2009.

17 Remitido en 1615 al rey Felipe III, se trata de un manuscrito de casi 1200 páginas, ilustrado por unos cuatrocientos dibujos realizados por el autor con el fin de ilustrar mejor el texto. El manuscrito fue localizado en 1908 en la Biblioteca Real de Dinamarca (Copenhague), en donde se conserva en la actualidad, pudiéndose consultar su edición digitalizada: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

18 Aunque guarda afinidad con la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala (en cuanto a contenidos e imágenes), el número de ilustraciones del manuscrito de Murúa son inferiores al primero, si bien sobresale especialmente por la calidad de las mismas, estando pintadas con acuarela (pudiéndose incluso hablar de la posibilidad de que sean obra de varios autores).

guel de Adame de Montemayor. Todo parece indicar que éste sería el modelo iconográfico empleado por Escalante para el molino, copiando las figuras de Manco Capac y Mama Huacco que aparecen en los extremos de la composición (y realizando variantes para cada uno de los incas representados a partir de las estampas e ilustraciones de los libros antes mencionados).

Además de los incas, en el testero del molino destaca la presencia de un fingido altar en donde se representan los símbolos de la Pasión de Cristo (como serían la cruz, el cáliz, la corona de espinas, el santo rostro, los clavos, los flagelos, los dados, etc.), y que se complementa con dos grotescas figuras de soldados. Enfrente de este muro, sobre la puerta de acceso al molino, se representa el Árbol de la Vida que en este caso repite el esquema compositivo visto en Huaru (si bien con ligeras modificaciones en cuanto a la disposición de las figuras e incluso con menor calidad artística).

También son destacadas las figuras de los cuatro elementos (Aire, Fuego, Tierra y Agua) que aparecen cerca del altar mayor. Son imágenes que se basan en la *Iconología* de Cesare Ripa pero ofreciendo Tadeo Escalante su propia propuesta a la versión clásica. Así, la imagen de la Tierra nos recuerda más a la imagen de la Caridad, representada como una mujer rodeada de niños (de hecho, hay autores que hablan de la posibilidad de que en verdad se estaría representando a la Pachamama, divinidad andina de la tierra).

Similar al Molino de los Incas sería el Molino de la Creación¹⁹, que en este caso está decorado con diversas escenas del Génesis. En uno de los muros encontramos la creación del Mundo, la creación de Adán y Eva, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso; por su parte, en el otro lado se encuentran el Diluvio Universal y a Moisés en el Monte Sinaí, habiéndose perdido el resto de las escenas.

Se tratan de temas pintados a modo de lienzos, con paisajes que destacan por la profusión de árboles frutales y presencia de animales, que sirven de marco a los personajes bíblicos. En este caso, se tratan de escenas bíblicas procedentes de los grabados realizados por Jan Theodor de Bry para ilustrar la *Biblia Sacra Vulgata* (Maguncia: imprenta de Jakob Fischer, 1609).

Además de los temas bíblicos, en la parte inferior corre un friso con escenas populares, típicas de la producción de Tadeo Escalante. En la parte central se sitúa un espacio vacío (probablemente pensado para colocar un lienzo o una imagen) que se complementa con parejas de figuras que parecen representar la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza (y que guardan gran relación con las Virtudes que aparecen en los arcos del coro de la iglesia de Huaru).



Fig. 8. Tadeo Escalante. Interior del Molino de los Incas, Acomayo (Cuzco).

19 Alba CHOQUE PORRAS, «El Molino del Génesis cristiano. Tadeo Escalante», *Forma. Cultura Andina*, n.º 2 (2009), pág. 46-52.

Finalmente, cabría referir la existencia de un tercer molino, conocido como el Molino de los Negritos, de San Francisco o de la Pobreza, que está dedicado a los milagros de San Francisco, y en donde está representada la Virgen María junto con escenas de trabajo en una panadería realizados por mestizos y esclavos negros. Sin embargo, se trata de un conjunto mural muy deteriorado, prácticamente desaparecido, por lo que poco podemos aportar sobre los posibles modelos iconográficos²⁰.

20 SEBASTIÁN, MESA, GIBERT 1995, pág. 561.

EXCELENCIAS DEL BURIL DE MORENO DE TEJADA: PRINCIPALES APORTACIONES PARA LA TEORÍA DEL GRABADO EN ESPAÑA

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La escasez de textos teóricos tempranos referentes a la historia de las técnicas gráficas en España convierte las Excelencias del pincel y del buril de Juan Moreno de Tejada (Madrid: Sancha, 1804) en una obra de singular relevancia y única en su género. Esta comunicación pretende realizar un acercamiento al estudio de estas cuatro silvas centrándome en el análisis de la cuarta, que es en la que se plantea de manera más concreta la alabanza de la talla dulce o grabado a buril.

PALABRAS CLAVE

Moreno Tejada, Poema, Excelencias, Pintura, Grabado.

ABSTRACT

The lack in Spain of early theory texts on graphic techniques history makes Juan Moreno de Tejada's Excelencias del pincel y del buril (Madrid: Sancha, 1804) a work of singular relevance and unique in its genre. This paper intends to offer a first approach to the study of these four silvas focusing on the analysis of the fourth, where Moreno de Tejada praises the burin engraving or *taille douce*.

KEYWORDS

Moreno Tejada, Poem, Excellences, Painting, Engraving.

Las más tempranas referencias que sobre el grabado podemos rastrear en la teoría artística española se limitan, en la mayor parte de los casos, a valoraciones sobre el uso que el grabado debe tener en el proceso de aprendizaje del pintor o a recomendaciones sobre el empleo de unas u otras estampas para garantizar el decoro en la pintura. Buen ejemplo de esta situación es, en primer lugar, el *Diálogo de la pintura* (1633) del pintor y tratadista florentino Vincenzo Carduccio, conocido en nuestro país como Vicente Carducho. En esta obra, Carducho desarrolla los tres tipos de pintura existentes acordes con el grado de formación de los pintores: 1) Pintura práctica; 2) Pintura práctica regular, o preceptiva; y 3) Pintura práctica regular y científica; indicando a propósito de la primera que es la que se hace con sólo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas¹.

De una manera similar se expresa el también pintor y tratadista, además de veedor de la inquisición, Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649). En este tratado, Pacheco expone un esquema evolutivo en cuanto a la formación de los pintores que diferencia en tres grados: 1) Principiantes, aquéllos que imitan la pintura del maestro, adiestrando la mano copiando dibujos de grandes pintores y formándose en la práctica; 2) Aprovechados, aquéllos que, enriquecida la memoria y llena la imaginación de las buenas formas aprendidas a través de dibujos y estampas, son capaces de pintar una obra propia a partir de elementos (composición, perspectiva, detalles, figuras, edificios...) ajenos; y 3) Perfectos, aquéllos que con caudal propio son capaces de inventar y disponer la figura o la historia que se les pide². Y debemos sumar a estas consideraciones las continuas menciones que Pacheco realiza sobre la autoridad y nobleza de Alberto Dürero, al que califica como profundísimo; y aunque critica su falta de conveniencia en los trajes, no duda en alabarlo y en recomendar el empleo de sus estampas.

Pacheco se suma así a las recomendaciones que ya venían realizando otros tratadistas que, sometidos a los dictámenes de la Contrarreforma, veían en las composiciones del alemán una fuente decorosa de inspiración para producir imágenes piadosas y de devoción. Vicente Carducho, por ejemplo, ponderaba por su grandeza y propiedad las estampas de la Pasión de Cristo de Dürero³. Y con posterioridad, un argumento semejante lo seguiremos encontrando en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (redactado hacia 1675, publicado en 1866) de Jusepe Martínez, quien seguiría recomendado el empleo de estas estampas⁴.

Por último, podemos completar este recorrido inicial por el papel que ha desempeñado el grabado en la tratadística española mencionando al tratadista y pintor Antonio

1 Vicente CARDUCHO, *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez imp., 1633. Nos interesa ahora el «Diálogo tercero. De la definición y esencia de la pintura y sus diferencias», págs. 39-41.

2 FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Faxardo imp., 1649. En concreto el «Libro primero. Cap. XII. De tres estados de pintores que comienzan, median y llegan al fin», págs. 156-163.

3 V. CARDUCHO, *Diálogo*, pág. 48.

4 Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, pág. 39.

Palomino, en cuyo *Museo pictórico y escala óptica* (1724), y siguiendo la línea de lo expuesto anteriormente, el uso de la estampa jugaba un papel fundamental⁵.

La publicación en 1761 de *Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril* [...] de Manuel de Rueda, comisario extraordinario del Estado Mayor de Artillería, supone un hito fundamental en lo que al interés de la literatura artística española por el grabado se refiere en tanto que ésta, tal y como nos indica su autor en el prólogo, es «la primer obra completa, que hay en nuestro idioma, de esta noble parte de el gravado (sic)»⁶. El texto responde a un claro espíritu ilustrado y enciclopedista que había conducido en el siglo xviii a una renovada preocupación por las cuestiones más técnicas del arte⁷. En este sentido, Manuel de Rueda nos ofrece un detallado compendio de procedimientos para el correcto preparado de las planchas de cobre y los buriles de acero, de los modos de grabar diferentes elementos de un dibujo (ropas, cabellos, nubes, paisajes, aguas...), los preparativos para el grabado al aguafuerte, los métodos para elaborar diferentes clases de barnices (blando y duro), los instrumentos necesarios para grabar al humo, cómo preparar las planchas para el grabado en colores a imitación de la pintura siguiendo el sistema de Santiago Le-Blon⁸, etc.

Manuel de Rueda también incluye un «Compendio histórico y alfabético de los mejores grabadores que se han conocido desde el año de 1460 hasta el presente», en el que sorprende la escasa atención que se concede ya a Albrecht Dürer –apenas seis líneas en las que aprovecha para criticar el hecho de que sus obras «no conocieron lo antiguo, para dar a sus obras tanta elegancia, como verdad»⁹–, mientras que se extiende en las referencias a grabadores como Antonio Palomino, único español mencionado, Gérard Edelinck y Gérard Audran, que también serán mencionados por Moreno de Tejada, el acuafortista italiano

5 Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724, t. II, pág. 60. En este segundo volumen Palomino se extiende en el modo de elaborar barniz para grabar al aguafuerte.

6 Manuel de RUEDA, *Instrucción para grabar en cobre, y perfeccionarse en el grabado à buril, al aguafuerte, y al humo, con el nuevo método de grabar las planchas para estampar en colores, à imitación de la Pintura; y un compendio histórico de los más célebres Gravadores, que se han conocido desde su invención hasta el presente*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1761, [h. ¶¶8v].

7 Véase Gonzalo BECERRA PRADO, «El manual de Instrucción para grabar en cobre de Manuel de Rueda a 250 años de su publicación», *Diseño y Sociedad*, 31 (otoño 2011), págs. 48-59; y Takeshi KASAHARA, «El manual del grabado de Manuel de Rueda y la técnica del grabado», *Estudios de arte español y latinoamericano*, 11 (2010), págs. 20-27. Este autor pone de manifiesto que el manual de Rueda parte de la traducción de la obra de Abraham Bosse *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin* (Paris: Charles-Antoine Jombert, 1745), nueva edición corregida y ampliada del original *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airain. Par le moyen des eaux fortes et des vernix durs et mols* (Paris: Bosse, 1645). Rueda modificó el índice y realizó algunos añadidos y supresiones. También se inspira en la obra de Bosse la estampa de Pablo Minguet e Yrol *Demostracion para saber grabar laminas de cobre, y de madera* (Madrid: Imprenta del Autor, 1761).

8 Nombre españolizado por Manuel de Rueda de Jacob Christoph Le Blon o Jakob Christoffel Le Blon (1667-1741). Le Blon, pintor y grabador natural de Fráncfort, desarrolló un método para la producción de grabados calcográficos a color empleando tres o cuatro planchas trabajadas mediante mezzotinta.

9 M. de RUEDA, *Instrucción*, pág. 196.

Stefano della Bella¹⁰, Jacques Callot, François Poilly o, entre otros, Rembrandt, del cual hace una interesante reivindicación indicando «no conoció la elegancia del dibujo; y siendo hijo de un Artesano, modelaba sus pensamientos sobre los objetos que premeditaba en su imaginación», lo que no le impidió alcanzar una armonía y unos efectos inusitados¹¹.

Este texto supone una puesta en valor del grabado a través de la propia exposición de sus procedimientos técnicos. Sin embargo, poco nos aporta si lo que pretendemos es profundizar en la valoración que en la época se pudiera tener del grabado, de la estampa, en tanto que imagen que puede acompañar, ilustrar o complementar un texto¹². Aunque concebida bajo preceptos ilustrados y academicistas dieciochescos, esta obra tiene más de manual de taller medieval que de tratado teórico renacentista, echándose en falta una reflexión más profunda que nos ayude a comprender la funcionalidad del grabado en estos momentos. En este sentido, lo más parecido a una consideración teórica que podemos encontrar es la introducción de la sección primera del grabado a buril, donde se establece que «consiste su mayor nobleza en ser, por lo que tiene de pintura, fiel imitador de la naturaleza»¹³ y donde se encomia la labor del arte del grabado por su capacidad para perpetuar el conocimiento humano en el tiempo, para multiplicarlo, y para sintetizar y esclarecer una historia, llegando a insinuar la superioridad del grabado, de la imagen, sobre el texto:

Es el Arte del grabado tanto más necesario a los hombres, cuanto más multiplica sus conocimientos, y lleva a la posteridad, en las duras entrañas del bronce, las más delicadas ideas de la fábula, las más esclarecidas verdades de la historia, y los más inexplicables visibles fenómenos de todo lo criado (sic), para que no los oscurezca el tiempo, ni los destierre el olvido; pues sin su auxilio la pluma más elevada no podría conducírseles indemnes¹⁴.

El interés por las consideraciones técnicas del grabado se extendió en el siglo XVIII a otras obras como las del escritor, pintor y traductor Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes* (Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788), o la del presbítero Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, &c.* (Madrid: Viuda de Escribano, 1788). Ambas, en las correspondientes entradas, recogen aspectos técnicos referentes a los procedimientos del grabado en hueco, en madera, al aguafuerte, al humo, colorido o en varios colores, al diseño y a sus herramientas, pero carecen igualmente de reflexiones teóricas.

Ante esta situación, las *Excelencias del pincel y del buril que en cuatro silvas cantaba D. Juan Moreno de Tejada* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1804) adquieren una singular relevancia pues en este caso el autor deja a un lado las habituales cuestiones técnicas para centrarse en aspectos más teóricos y reflexivos. Moreno de Tejada recurre para su propósito al modelo de un poema encomiástico en cuatro silvas, sumándose a la tradición de tratadis-

10 Denominado por De Rueda como «Christiano Belle».

11 M. de RUEDA, *Instrucción*, págs. 222-224.

12 Sobre esta consideración ya tuve oportunidad de profundizar en Fernando GONZÁLEZ MORENO, «Aproximación a una teoría del arte de ilustrar libros: Quijotes del siglo XVIII», en Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán, eds., *Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, págs. 679-704.

13 M. de RUEDA, *Instrucción*, pág. 3.

14 *Idem*, pág. 2. Hemos actualizado la ortografía.

tas españoles que habían expuesto sus ideas artísticas en verso; así lo habían hecho, por ejemplo, el escultor, pintor, poeta, tratadista y humanista Pablo de Céspedes en su *Poema de la pintura* (1608)¹⁵, compuesto en octavas reales, y Diego Antonio Rejón de Silva en *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* (Segovia: Antonio Espinosa, 1786), también en silvas¹⁶. Justamente éstas y aquéllas fueron comparadas por Menéndez Pelayo, quien puso de manifiesto que «Moreno de Tejada era un versificador más robusto que Rejón de Silva. Hay en sus *Excelencias del pincel y del buril* más fuego, más movimiento, más instinto descriptivo, menos servidumbre a la materia didáctica, más poesía de estilo. Es más lírico y menos docente que Rejón de Silva»¹⁷. Esta clara diferencia de estilo atiende a los desiguales propósitos de una y otra obra. Mientras que la de Rejón de Silva tiene una finalidad más didascálica, lo que le lleva a un verso menos cargado de complejos recursos poéticos e, incluso, a añadir un extenso cuerpo de notas explicativas en prosa, Moreno de Tejada atiende sobre todo a un propósito más laudatorio, permitiéndose licencias poéticas más elaboradas. De hecho, el propio autor deja claro en el «Prólogo» que el principal objetivo de estas cuatro silvas es cantar las excelencias del pincel y del buril para «excitar á lo mismo con mi exemplo á alguno de los grandes ingenios, en que es fértil nuestra España»¹⁸; justifica el empleo de esta estrofa «porque junta á un mismo tiempo la dulzura, y armonía de la consonancia con la facilidad de poderse explicar el Poeta sin tanta sujecion al consonante»¹⁹; y finaliza aclarando que ahora no corresponde incluir extensas anécdotas, historias de la pintura, biografías de los principales profesores o comentarios de sus obras, sino en un futuro poema didascálico sobre la escultura, o arte del grabado, que, por desgracia, no llegó a componer²⁰.

En el mismo «Prólogo» Moreno de Tejada también incluye algunas consideraciones autobiográficas que reflejan el proceso de consolidación que el grabado estaba viviendo en

-
- 15 El *Poema de la pintura* de Céspedes no llegó a imprimirse, dándose a conocer de manera fragmentaria en el *Tratado de la pintura* de Francisco Pacheco, quien lo cita extensamente, y de manera más completa en la recopilación que de los fragmentos inéditos conservados hizo Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. V, págs. 269-352. Véase FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 85-108; y Alejandro JAQUERO ESPARCIA, «Pablo de Céspedes como paradigma del clasicismo pictórico en el Siglo de las Luces: la influencia en Diego Antonio Rejón de Silva y su poema *La Pintura*», en M^a del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, eds., *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015, págs. 405-426.
- 16 Introducida en la literatura española por Francisco de Quevedo y popularizada por Francisco de Rioja y Luis de Góngora, la silva –composición de versos endecasílabos y heptasílabos de rima consonante libre– resultaba por su versatilidad y libertad una clase de estrofa especialmente adecuada para este tipo de poemas-tratados que, en algunos casos, se acercan a la apariencia de prosa versificada.
- 17 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1994, vol. I, pág. 1526. Menéndez Pelayo también nos recuerda que el modelo literario tanto para Rejón como para Moreno de Tejada se encuentra en el *Poema de la Música* de Tomás de Iriarte (Madrid: Imprenta Real, 1779) en cinco cantos de silvas (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia*, vol. I, pág. 1597).
- 18 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. V.
- 19 *Idem*, pág. XI.
- 20 Vuelve a reiterar esta promesa en la silva IV. *Idem*, pág. 144.

nuestro país. El poeta y grabador, originario de Carrión de los Condes (Palencia), había comenzado estudios de Letras, Teología y Derecho en la Universidad de Salamanca obligado por su padre; sin embargo, ya que «mi inclinacion, mi genio, y sobre todo la reflexion de que los hombres, para encontrar con sus felicidad deben oir, y obedecer la voz de la Naturaleza»²¹, Moreno de Tejada empezó a formarse de manera autodidacta en el dibujo y el manejo del buril. Justifica que tuvo que ser maestro de sí mismo aludiendo a la falta de profesores con quien poder aprender con solidez y con gusto, pues «Don Juan Palomino pasaba de los ochenta años, y Don Manuel Carmona estaba aun en Paris»²². Cita aquí nos referentes básicos para el desarrollo del grabado en España en el siglo XVIII. En cuanto al primero, por edad se trata de Juan Bernabé Palomino (1692-1777), quien desde 1752 y hasta su muerte desempeñó el cargo de Director de grabado en dulce de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; su hijo, Juan Fernando Palomino (†1793), también fue grabador calcográfico, llegando a ser nombrado Académico de mérito de la Real de San Fernando²³. Por lo que respecta a Manuel Salvador Carmona, como señala Moreno de Tejada, desde 1752 se había instalado en París para completar su formación en la talla dulce, especializándose en retratos y asuntos históricos. En Francia desarrolló su aprendizaje bajo la dirección del grabador francés Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771), alcanzando a convertirse en Agregado de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* en 1759 y, dos años después, en Académico. Durante este periodo, muchos de sus grabados se centraron en la reproducción de pinturas de Anthony van Dyck, Carle Vanloo, Jean-Baptiste Pierre, Alexandre Roslin, François Boucher y Hyacinthe Collin de Vermont. Poco después de regresar a Madrid en 1762, Salvador Carmona fue nombrado Académico honorario de la Real de San Fernando (1764) y Director de grabado de la misma en 1777 en sustitución de Juan Bernabé Palomino²⁴.

El periodo formativo de Moreno de Tejada debe situarse por tanto entre 1752 y 1762. Según su propio testimonio, se dedicó al estudio del Diseño en las clases nocturnas de la Academia –con posterioridad a 1764 se había asentado en Madrid–, mientras que por el día asimilaba el estilo de las estampas de los mejores grabadores europeos. Moreno de Tejada se convirtió rápidamente en un colaborador habitual de las principales imprentas madrileñas²⁵ y de los diferentes proyectos ilustrados patrocinados desde la monarquía²⁶, alcanzando los grados de Académico de mérito de la Academia de San Fernando en 1794,

21 *Idem*, pág. VI.

22 *Idem*, pág. VII.

23 Emmanuel BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris: Librairie Grund, 1976, vol. VIII, pág. 100.

24 *Idem*, vol. IX, pág. 256.

25 Sirva ahora como ejemplo, aunque luego retomaremos este asunto, la participación de Moreno de Tejada en la edición de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* con diseños de Isidro y Antonio Carnicero (Madrid: Por Don Joaquín Ibarra Impresor de Camara, 1782), donde coincidió con Juan Fernando Palomino y Manuel Salvador Carmona.

26 Véase Ana Louise HERNÁNDEZ PUGH, «Trote Corto, un grabado de Juan Moreno de Tejada en la Biblioteca Histórica Complutense 'Marqués de Valdecilla', Madrid», *Pecia Complutense*, 23, año 12 (2015), págs. 54-67.

Grabador de Cámara de Carlos IV en 1801, y Académico de la de San Carlos de México²⁷. En 1805, un año después de la publicación de sus Excelencias, Moreno de Tejada murió en Madrid.

El poema que centra nuestro análisis resulta desigual en su estructura. Compuesto de cuatro cantos en silvas, los tres primeros se dedican a la pintura²⁸, mientras que el cuarto y último versa sobre la talla dulce o pintura monocromática. A lo largo de la primera parte, Moreno de Tejada aborda de manera un tanto errática todos aquellos planteamientos artísticos –algunos ya convertidos en auténticos tópicos– habituales en la tratadística española del Siglo de Oro. Llama la atención que a comienzos del siglo XIX la justificación de la pintura como arte liberal siguiera siendo un asunto recurrente. Moreno de Tejada lo trata de forma constante en las tres primeras silvas, insistiendo no sólo en la liberalidad de la pintura, sino también en su antigüedad y nobleza: «Sus glorias, y nobleza / Canta, Musa, atrevida / Su ancianidad, y altura, / Sus gracias, su poder, y su belleza»²⁹. Para ello, el grabador se remonta a Grecia y a las consabidas leyendas narradas por Plinio acerca de la sombra delineada por la hija de Butades de Sición³⁰, las perdices pintadas por Protógenes, las uvas de Zeuxis y el velo de Parrasio³¹; rememora a todos aquellos reyes y emperadores que no dudaron en ejercer este arte sustituyendo el centro por el pincel³²; y no faltan tampoco las referencias al tópico del *Deus pictor* para reforzar el argumento de la nobleza y la liberalidad de la pintura; «Conque el mayor Artista, / Qual otro Zeuxis, crea / Que la nada algo sea; / Imitacion de Dios, mar de ingeniosos»³³. Ante una buena pintura, el espíritu del espectador puede elevarse hasta sentirse ante el mismísimo instante de la primigenia creación divina: «Quanto crea en la tabla, ó lienzo plano / su espíritu elevar muy bien pudiera / A el Autor soberano, / Y á la contemplación de la primera / Masa informe, materia cenagosa / De que salió su forma prodigiosa»³⁴.

27 E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire*, vol. VII, pág. 535.

28 Ésta se encabeza con la cita «*Pictor est imitator eius, quod Opifex facit*» tomada, parafraseando a Platón, de Juan de BUTRON, *Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid: Luis Sánchez, 1626, f. 3r. Le sigue una imagen alegórica de la pintura –figura femenina con una llama sobre su cabeza que sostiene una paleta y un pincel mientras en el suelo se disponen elementos propios del diseño y del estudio de la estatuaría antigua – por diseño de Andrés Rossi y grabada por Álvarez –quizás Manuel Álvarez de Mon–, discípulo de Moreno de Tejada. En la misma silva se incluye una segunda ilustración a propósito de los malos críticos, aquellos que hablan del Arte sin entenderlo ni haberlo practicado, escribiendo a partir de lo que han oído a otros. Esto se representa mediante un hombre vendado y con los anteojos colocados sobre la oreja que escribe aquello que le dicta otro a través de una trompetilla. El diseño de esta imagen vuelve a corresponder a Rossi mientras que el grabado pertenece a Guillermo Orejón, también discípulo de Moreno de Tejada.

29 *Idem*, pág. 21.

30 *Idem*, pág. 5.

31 *Idem*, págs. 28-29.

32 *Idem*, págs. 11-12.

33 *Idem*, pág. 15.

34 *Idem*, pág. 60.

Otra manera de justificar la liberalidad de la pintura es, siguiendo muy de cerca el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci³⁵, remarcando su carácter científico: «¡Oh sabia célebrima Pintura, / Noble y liberal arte, que á Natura / Diligente especúlas y estudiosa, / Por en todo imitarla, / Y en corrección de errores superarla!»³⁶. La pintura es una ciencia cuyo objetivo primordial es el estudio de la naturaleza y su imitación, para lo cual el buen pintor requiere una correcta formación en geometría, perspectiva y óptica, que «la eleva / Por evidente prueba, / A la suprema dignidad de Ciencia, / Por ser su distintivo, / Su radical esencia, / Y su constitutivo»³⁷, así como en otras múltiples disciplinas: arte militar, medicina, teología, historia, anatomía, poesía, arquitectura, música, filosofía y retórica.

Ahora bien, en cuanto a la imitación de la naturaleza Moreno de Tejada deja claro que el pintor debe servirse de aquella solo para tomar sus partes más bellas y componer un todo ideal que trascienda la realidad: «En fiel imitación quanto en natura / Encuentra mas cabal, y mas precioso: / Que remonta su vuelo generoso / Del orbe material hácia otra esfera / De perfeccion mas noble, y delicada, / Por dó gira altanera, / De supremas ideas inflamada». Una belleza ideal dirigida a los «ojos mejores de la mente»³⁸ siguiendo los planteamientos estéticos de Mengs, quien defendía que Dios había dado al hombre, el cual en principio no puede comprender nada más que aquello que le entra por los sentidos, una noción intelectual de la perfección que nos permite reconocer la apariencia de perfección, de Belleza, que hay en las cosas materiales, en la naturaleza³⁹. El pintor debe por tanto seleccionar aquellas formas más bellas, perfectas y proporcionadas que en la naturaleza están separadas «Y dar al hombre unida la belleza / Que separada vió en naturaleza»⁴⁰; una recomendación que recuerda la anécdota ya recogida por Alberti y también incluida ahora por Moreno de Tejada acerca de cómo Zeuxis había pintado una imagen de Diana seleccionando las partes más bellas de cinco doncellas⁴¹.

La capacidad imitativa de la pintura, que le permite reproducir cualquier elemento de la creación, hace que Moreno de Tejada la sitúa muy por encima del resto de las artes, declarándola «Reyna de las Artes»⁴². Confluyen aquí otros dos temas antiguos: el del *Ut pictura poesis* y el del parangón de las artes. Con respecto al primero, el poeta y grabador se decanta claramente por la supremacía de la pintura, y, aunque sigue limitando los géneros pictóricos a aquellos que acercan la pintura a la poesía (historia, historia sagrada y mitología), insiste en numerosas ocasiones en la superior capacidad de la pintura para expresar

35 Rejón de Silva había publicado en 1784 una traducción propia anotada del *Tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci acompañado por Los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti* (Madrid: Imprenta Real, 1784).

36 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 37.

37 *Idem*, págs. 25-26.

38 *Idem*, pág. 8 (para los dos citas previas)

39 Antonio Rafael MENGES, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, incluyendo sus Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780, págs. 4-5.

40 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 9.

41 Diego Antonio REJÓN DE SILVA, trad., *Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Madrid: Imprenta Real, 1784, págs. 255-256; J. Moreno de Tejada, *Excelencias*, pág. 112.

42 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, págs. 26 y 88.

cualquier pasión o tema, e incluso representar cualquiera de los cuatro elementos. La pintura es una voz muda, una historiadora sin voz que supera a la poesía; «Declaran silenciosas las Pinturas. / Con mayor elegancia, que la pluma, / Y con voces mas propias y seguras / Que la lengua, las ínclitas acciones / De eminentes varones, / Y la admirable suma / De sus raras virtudes; la grandeza / De ánimo, del valor, sabiduría / En breve espacio con mayor viveza, / Tanta mas prontitud, mas energía, / Quanto distan los ojos del oído, / Y la tinta del grato colorido»⁴³. Moreno de Tejada, además, elogia el poder de la imagen y lo sitúa sobre el de la palabra por su verosimilitud, por su capacidad para expresar los hechos con mayor grado de verdad: «Y si es mas fiel Mercurio, ó mensagera / Que débil pluma, y lengua lisonjera, / Porque anuncia, y expresa / Mas ciertos los sucesos»⁴⁴. En cuanto al parangón con el resto de artes liberales, la pintura las vence igualmente, pues es capaz de emular tanto a la filosofía, la dialéctica, la retórica y la oratoria⁴⁵. La escultura queda también supeditada a la pintura, pues aunque Moreno de Tejada las considera hermanas, establece que aquella sigue las reglas de esta⁴⁶.

Esta facultad imitativa de la pintura también permite a Moreno de Tejada hacer una defensa de la importancia del concepto de «variedad» en las composiciones y expresiones, una cuestión habitual en todos los tratadistas desde Alberti⁴⁷. A este respecto señala el autor: «¡Notable variedad, que en el Artista / Excita admiraciones, y placeres / Al exámen prolixo de su vista!»⁴⁸; y en la misma línea: «Porque en toda igualdad no hay armonía, / [...] / Pensó dar á la mente, y á la vista / Del hombre que especúa, y del Artista / Motivos de deleyte duplicado / En su admirable variedad hallado»⁴⁹. Para ejemplificar esta variedad Moreno de Tejada se extiende en la minuciosa descripción de episodios y personajes históricos, imágenes alegóricas, las estaciones del año, las mujeres fuertes de la *Biblia*, etc.

Nuestro grabador poeta personaliza su encomio tanto en aquellos pintores como en aquellos buenos teóricos que han engrandecido, según su criterio, el arte de la Pintura. Entre los primeros, aparecen con nombre propio Tiziano, Rafael Sanzio, Correggio (denominado «Corezo»), Velázquez, José de Ribera, Alonso Cano, Francisco Herrera, Murillo, Francisco Bayeu y Luis Paret; sorprende que no se aluda aquí a Miguel Ángel, quien por el contrario sí tenía una importante presencia en el *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes⁵⁰. Entre los tratadistas y teóricos referidos en estas tres primeras silvas encontramos algunos cuyas obras ya han sido mencionadas a lo largo de este estudio: Leonardo da Vinci –del que el autor se sirve para justificar el carácter científico de la Pintura–, Carducho, Pablo de Céspedes, Pacheco, Palomino –de los que se retoman planteamientos sobre su liberalidad y antigüedad–, y Mengs, cuyo concepto de Belleza es adoptado por nuestro gra-

43 *Idem*, pág. 61.

44 *Idem*, pág. 69.

45 *Idem*, págs. 88 y ss.

46 *Idem*, pág. 113.

47 D. A. REJÓN DE SILVA, *Tratado*, págs. 236 y ss.

48 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 102.

49 *Idem*, pág. 107.

50 Sí hay una alusión a los «Micäeles» en la cuarta silva; J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 128.

bador. Debemos añadir a estos a Albrecht Dürer –«Saxon divino»⁵¹ con el que Moreno de Tejada comparte el interés por fundamentar la pintura en la geometría–, Giorgio Vasari⁵², Juan de Butrón⁵³ –defensor de la superioridad de la pintura frente a la poesía –, Félix de Lucio Espinosa y Malo⁵⁴ –quien igualmente recurre a la Antigüedad, y a Plinio, para justificar la nobleza de la pintura y de sus artífices–, Pedro Calderón de la Barca⁵⁵ –autor que también defendía la liberalidad de la pintura–, y al escritor, esteta y musicólogo Esteban de Arteaga⁵⁶.

Pasemos ahora a la cuarta y última silva, la dedicada de manera específica a la pintura monocromática o grabado al buril. Comienza ésta como una escena pastoril en la que el poeta se dispone a cantar las excelencias del grabado ante un grupo de pastores a orillas del Manzanares, que se describe al modo de una divinidad fluvial antigua. La defensa del grabado que desarrolla a partir de aquí Moreno de Tejada nos conduce a otro de los temas habituales en la literatura artística desde el Renacimiento: de qué partes se compone la pintura y dónde reside su esencia. Tradicionalmente pintores y tratadistas se habían dividido entre la defensa del diseño, del dibujo, como base fundamental de la pintura, o la justificación del color como su rasgo más distintivo⁵⁷. Moreno de Tejada, obviamente obligado por las peculiaridades del grabado, se decanta de manera indiscutible por el diseño, sirviéndose para ello de los *Diálogos* del pintor, ilustrador, humanista y teórico Francisco de

-
- 51 *Idem*, pág. 19. Dürer proyectó un gran tratado sobre la pintura que no llegó a ver la luz, publicándose únicamente las partes correspondientes a la geometría a partir de los *Elementos de Euclides* (1525) y las proporciones del cuerpo humano (1528). Su producción teórica se completa con un *Tratado de arquitectura y urbanismo militar* de 1527. Albrecht DÜRER, *De la medida* (ed. a cargo de Jeanne Peiffer), Madrid: Akal, 2000; *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; y *Tratado de arquitectura y urbanismo militar* (trad. de Emilio José González García y ed. de Juan Luis González García), Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- 52 Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550 (1ª ed.) y 1568 (2ª ed.). En edición moderna: *Vidas de los más excelentes arquitectos, escultores y pintores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, 2002 (y 2005).
- 53 Juan de BUTRÓN, *Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comúnmente se reciben*, Madrid: Luis Sánchez, 1626.
- 54 Félix de LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel*, Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- 55 Entre otros textos de este autor que incluyen reflexiones sobre las artes debemos destacar ahora su «Deposición a favor de los profesores de la pintura», incluido en Francisco Mariano NIPHO, *Caxon de sastrre, o montón de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas, &c.*, Madrid: Imprenta de don Gabriël Ramirez, 1761, págs. 22-35.
- 56 Esteban de ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación*, Madrid: Antonio de Sancha, 1789.
- 57 Sirva como ejemplo la obra de 1557 de Lodovico DOLCE, *Diálogos de la pintura* (ed. de Santiago Arroyo Sebastián y prólogo de Fernando Checa Cremades). Madrid: Akal, 2010. Dolce, interesado en justificar la pintura de la escuela veneciana, basada en el color, defendió la figura de Rafael como pintor en cuya obra el diseño y el colorido estaban en equilibrio.

Holanda⁵⁸ –«Consiste en el diseño la Pintura, / Como enseña en sus diálogos Olanda»⁵⁹– y en el *Discurso histórico sobre el principio y progreso del grabado* de José de Vargas Ponce (Madrid: Ibarra, 1790). Nuestro autor llega a establecer que la pintura colorida, la escultura y la arquitectura son hijas del diseño a las que hay que añadir como cuarta hermana la pintura monocromática, el grabado, el cual prescinde de lo accesorio y responde únicamente a la esencia misma del diseño: «Nó otra, ni puede ser que la primera, / Hija del celebérrimo Diseño, / Pintura á un color solo lisonjera; / Del griego *monocromaton* llamada, / De su padre inmortal muy estimada, / Pues con ella halagüeño / Mas que con sus hermanas se señala / En el tiempo que emplea su talento / Nó en uso de colores, / Sin los que Polignoto obró primores»⁶⁰. Y en la misma línea: «Probaré que un diseño / De lápiz, y de aguada, / Y estampa al humo, ó al buril grabada, / Sin que parezca loca travesura, / Son por su esencia solo real Pintura»⁶¹.

Continúa Moreno de Tejada con un repaso por los principales grabadores extranjeros y nacionales. Entre los primeros menciona a Claude Mellan (1598-1688), grabador francés que se había formado en Roma grabando obras de Pietro da Cortona y Gianlorenzo Bernini; Gérard Audran (1640-1703), quien alcanzó el título de grabador del rey Luis XIV, y su sobrino Jean Audran (1667-1756)⁶²; Gérard Edelinck (1649-1707), grabador francés de origen flamenco que reprodujo obras de pintores como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Charles Le Brun o Guido Reni; y Pierre Drevet (1663-1738), que se especializó en la reproducción de retratos del pintor Hyacinthe Rigaud, y su hijo Pierre Imbert Drevet (1697-1739)⁶³. En cuanto a los españoles, Moreno de Tejada sitúa en el Templo de la Fama a José de Ribera (1591-1652), pintor que grabó sus propios diseños; y a los ya anteriormente referidos Juan Bernabé Palomino (1692-1777) y Manuel Salvador Carmona (1734-1820).

Moreno de Tejada pondera la capacidad del grabado para multiplicar y difundir la imagen, haciéndolo además de una manera barata pues su soporte es el papel. Nos recuerda aquí la labor fundamental que el buril ha desempeñado junto al desarrollo de la imprenta para dar a conocer nuestra literatura de una manera deleitosa. A este respecto, el poeta estima muy especialmente la labor desempeñada por los impresores Antonio y Gabriel de Sancha y, de manera más concreta aún, el trabajo que estos han desempeñado con sus edi-

58 El tratado *Da Pintura Antiga* (1548) de Holanda se completaba con los *Diálogos de la pintura o Diálogos de Roma*. La obra se difundió manuscrita, imprimiéndose por primera vez en Oporto: Reanascença Portuguesa, 1918. Traducida por primera vez al español en 1563 por Manuel Denis, el manuscrito de esta traducción no se publicó hasta Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921.

59 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, págs. 128 y ss.

60 *Idem*, pág. 130.

61 *Idem*, pág. 144.

62 Cuando Moreno de Tejada (*EXCELENCIAS*, pág. 154) aborda las diferentes temáticas que nos presenta el grabado (historia, arquitectura, arqueología, religión...), se extiende en la descripción de la victoria de Alejandro Magno en Arbella (Gaugamella), escena que nos remite a la serie de grabados *Los triunfos de Alejandro* (1699-1708) ejecutada por Jean Audran a partir de las pinturas de Charles Le Brun.

63 Moreno de Tejada alaba de manera específica dos grabados de Pierre Imbert Drevet por su capacidad para imitar los encajes y los tejidos: el *Retrato de Bossuet* (1723) a partir de Rigaud y *El cardenal de Fleury* (1730). J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 142.

ciones ilustradas de Cervantes: «¡O celebre Cervantes, / Gloria, y honor de España, si volviesses / A gozar de la luz febéa, y vieses / Tus obras ingeniosas, y brillantes / Exornadas con gracia, y hermosura / Por el duro pincel de la Escultura; / Feliz te aplaudirías á tí mismo / Al ver de sus prodigios un abismo»⁶⁴. Bien conocía Moreno de Tejada dicha labor, ya que él mismo había tomado parte en ella grabando ilustraciones para *Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (Madrid: Antonio de Sancha, 1781), *Novelas Exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Antonio de Sancha, 1783), *Los seis libros de Galatea* (Madrid: Antonio de Sancha, 1784), y dos diferentes ediciones de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Madrid: Gabriel de Sancha, 1797-98, y Madrid: Gabriel de Sancha, 1798-99)⁶⁵.

Nos interesa que, al valorar la presencia de grabados en un libro, Moreno de Tejada no sólo pone de manifiesto que sirven para embellecerlo, sino también para centrar la atención del lector en aquello más destacable, para avivar la mente del lector, y para facilitar la comprensión de muchos contenidos: «Con su punta la Imprenta se enriquece, / Sus obras emebellece: / Y por él la mejor, que de ella sale, / Para los ojos en verdad mas vale; / Mayor realce, y esplendor recibe, / Que mas la mente del lector avive. / Y casi en un momento / le explique de un gran tomo el argumento»⁶⁶.

No obstante, no sólo la literatura se beneficia de esta capacidad del grabado para presentarla ante el mundo, difundirla y darla a conocer, sino también el resto de las artes –pintura, escultura, arquitectura, paleografía...–, insistiendo en su poder para eternizarlas. Moreno de Tejada concede al grabado un papel fundamental en el proceso de transmisión y perpetuación de la cultura de una sociedad. Encontramos aquí una antigua y continuada queja de los artistas y teóricos españoles: la incapacidad que ha tenido España para generar una escuela de grabadores al servicio de la difusión y del conocimiento de la pintura de nuestros grandes maestros, señalando esta realidad como la causa de la diferente valoración de la pintura española con respecto a otras escuelas europeas, donde sí han sabido servirse del grabado con este fin propagandístico⁶⁷. Moreno de Tejada ejemplifica esta situación con el beneficio que hubiera supuesto conservar copias grabadas de las obras de Velázquez que se perdieron en el incendio del Alcázar⁶⁸. Se hace así una original y adelantada puesta en valor de su carácter múltiple por encima del de obra única de la pintura, siendo justamente esa multiplicidad la que hace del grabado un arte único: «¡O buril inmortal multiplicante! / Osténtate triunfante / Del Pincel mas valiente: / Pues este á un eminente / Artista muy fecundo / No le da á conocer en todo el mundo: / Desde tu nacimiento tanta gloria / Estaba reservada á tu victoria»⁶⁹.

64 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 159.

65 Puede encontrarse una descripción detallada de los ilustradores y grabadores participantes en estas ediciones en el proyecto on-line «Iconografía Textual del *Quijote*», dirigido por Eduardo Urbina y co-editado por Fernando González Moreno: <http://dqi.tamu.edu/> [27/06/2016].

66 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, págs. 158-159.

67 Entre otros, Jusepe Martínez, quien se dolía de la falta en nuestro país de buenos grabadores que se dedicaran a difundir la obra de los principales pintores españoles por el resto de naciones europeas. J. MARTÍNEZ, *Discursos*, págs. 191-193.

68 J. MORENO DE TEJADA, *Excelencias*, pág. 161.

69 *Idem*, pág. 162.

LA TORRE DE LA PARADA Y LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE: *LAS METAMORFOSIS* COMO EJEMPLOS VICIOSOS¹

NOZOMI YAMADA

Universidad de Hokkaido

RESUMEN

La Torre de la Parada es un pabellón de caza reformado bajo las órdenes de Felipe IV en la década de 1630. A través de las anotaciones de *Las Metamorfosis* de Ovidio se revela que, en la decoración de la segunda pieza del cuarto bajo, las pinturas mitológicas finalizadas por pintores flamencos a partir de bocetos de Rubens señalan alegóricamente ejemplos viciosos de los nobles, mientras que las pinturas mitológicas de Hércules de la misma pieza presentan una figura ideal de los príncipes como gobernadores prudentes, contraria a los mortales que aparecen en los cuadros ovidianos.

PALABRAS CLAVE

Torre de la Parada, Pedro Pablo Rubens, Diego Velázquez, Juan Pérez de Moya, pinturas mitológicas.

ABSTRACT

The Torre de la Parada is a hunting lodge refurbished under the orders of Philip IV in the decade of 1630. Through the annotations of Ovid's *Metamorphoses*, it is revealed that in the decoration of the second room of the lower floor the mythological paintings completed by the Flemish painters from the sketches of Rubens allegorically show the vicious examples of the nobles, whereas the paintings of Hercules in the same room present an ideal figure

1 Este trabajo fue realizado en el marco del Proyecto de Investigación: «Estudio sobre las pinturas del barroco español: las funciones del arte en la educación de los príncipes y Diego Velázquez» (JSPS KAKENHI Grant Number 15J01938) financiado por el Japan Society for the Promotion of Science (JSPS)

of the princes as prudent governors, as opposed to the mortals who appear in the paintings based on *Metamorphoses*.

KEYWORDS

Torre de la Parada, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez, Juan Pérez de Moya, mythological paintings.

Pedro Pablo Rubens ejecutó un gran número de las obras para Felipe IV a finales de la década de 1630, que coincide con sus últimos años. Felipe IV le ordenó las obras que decorarían las paredes del Alcázar, donde ya habían instalado muchas pinturas de Rubens, el Palacio del Buen Retiro, donde Felipe IV decidió ampliar por sugerencia del conde-duque de Olivares, y la Torre de la Parada. Esta es un pabellón de caza reformado bajo las órdenes del rey Felipe IV al final de la década de 1630. Fue decorada con más de 170 obras, entre las que se incluyen las pinturas mitológicas de Pedro Pablo Rubens y su taller o colaboradores, los retratos de Diego Velázquez y las pinturas religiosas de Vicente Carducho.

Recientemente, se ha planteado que la decoración de la Torre se diseñó para la educación del príncipe². Algunos investigadores la interpretan desde la perspectiva neostocismo, aunque el programa decorativo de cada habitación apenas se ha tratado³. En esta comunicación se presenta el programa decorativo de la segunda pieza del cuarto bajo, donde se instalaron tres pinturas con la historia de Hércules y otras tres obras mitológicas que trataban *Las Metamorfosis* de Ovidio, finalizadas por pintores flamencos a partir de bocetos de Rubens.

A través de las anotaciones de Ovidio, la *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585) y las *Anotaciones sobre los Quince Libros de las Transformaciones de Ovidio* de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), se revela que en la decoración de dicha pieza de la Torre, *Acteón y Diana*, *Banquete de Tereo*, y *Orfeo y Eurídice* señalan alegóricamente ejemplos viciosos de los nobles, mientras que las obras de Hércules de la misma pieza (*Hércules y el Cancerbero*, *El descubrimiento de la púrpura*, y *La apoteosis de Hércules*) presentan una figura ideal de los príncipes como gobernadores prudentes, contraria a los mortales que aparecen en los cuadros ovidianos.

2 Manuela B. MENA MARQUÉS, «Velázquez en la Torre de la Parada», en José N. Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez, eds., *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa: IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2001, págs. 101-156.

3 Aneta GEORGIEVSKA-SHINE y LARRY SILVER, *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2014.

LA SITUACIÓN DE EJECUCIÓN DE LAS OBRAS DE RUBENS: LA RELACIÓN ENTRE BOCETOS Y PINTURAS TERMINADAS

De las más de ciento setenta obras en la Torre de la Parada, Rubens tomó parte en las sesenta y tres pinturas mitológicas y en cincuenta pinturas cinegéticas y de animales. De las sesenta y tres pinturas mitológicas se conocen las composiciones de cincuenta y nueve obras a través de las pinturas terminadas o bocetos, mientras que de cuatro de las obras (*Danae y la lluvia dorada*, *Diana y Acteón*, *Leda y el cisne* y otra sin título) no existen ni pinturas terminadas ni sus bocetos⁴. Aunque existen catorce pinturas sobre las que se considera que Rubens ejecutó no solo bocetos sino también pinturas terminadas, se señala que hay alguna posibilidad de que su taller tomara parte en la ejecución.

El inventario hecho desde 1700 hasta 1703 es el documento más antiguo sobre los títulos y atribuciones de las obras de la Torre de la Parada⁵. Sin embargo, los nombres de los pintores escritos aquí no son siempre correctos según los estudios actuales, por lo cual este trabajo se apoya en los estudios de Svetlana Alpers y los catálogos del Museo del Prado.

El inventario ofrece la información significativa, aparte de los datos fundamentales, sobre las pinturas; en la Torre de la Parada, las obras comparativamente grandes se reúnen en el cuarto bajo. Mientras la mayor pintura del cuarto alto mide 'cuatro varas', en el cuarto bajo se instalaron una de 'seis varas' y cuatro de 'cinco varas'. Generalmente a las habitaciones situadas en el cuarto alto se les da más importancia que a las de la planta inferior. En el caso de la Torre de la Parada, también sitúa la habitación más significativa, *la galería del Rey*, en el cuarto alto, donde estaban los retratos de los reyes hechos por Velázquez y las pinturas de caza. Sin embargo, lo que merece la atención es que, a juzgar por la medida y el tema de cada obra, a las pinturas de la planta inferior se les daba la misma importancia que a las de la planta superior. Las obras mitológicas de la segunda pieza del cuarto bajo que se tratan en este trabajo son de más de tres varas; las tres obras de la historia de Hércules son de tres varas, *Diana y Acteón*, que ya no existe, es de cinco varas, y *Banquete de Tereo y Orfeo y Euridice* son de cuatro varas. Además de esto, los temas de estas pinturas tienen una relación íntima que no se puede ignorar, como el modelo del buen gobernante y el ejemplo vicioso de la nobleza, tal y como se mencionará más adelante. Antes de que se examinen los problemas temáticos de estas obras detalladamente, no se puede evitar cuestionar la circunstancia de la realización de las obras en el taller de Rubens, donde había ciertos tipos de maneras para producir las obras, como se categoriza claramente en un catálogo de exposición⁶. Según esa clasificación, las obras terminadas de Rubens se encasillan en los siguientes cinco tipos: primero, las obras que ejecutó él mismo; segundo, aquellas en las que colaboran Rubens y otro pintor independiente especializado en un género particular; tercero, las que su taller ejecutó a partir de los bocetos de Rubens; cuarto, las que pintó

4 Svetlana ALPERS, *The decoration of the Torre de la Parada*, London: Phaidon, 1971, pág.66.

5 S. ALPERS, *Decoration*, págs. 289-301.

6 Hiroko TAKAHASHI, «The way Rubens worked», en *Rubens und sein Zeit- Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien*, cat. exp., Haruo Kaai y Cultural Projects Dept., The Mainishi Newspapers, eds., Tokio, pág. 14 [publicado en japonés].

otro pintor independiente a partir de los bocetos de Rubens; quinto, las que ejecutó un cierto pintor de su taller a partir de los bocetos de Rubens.

Respecto a la Torre de la Parada, se ven las obras que se corresponden a la primera, tercera y cuarta categorías. Los bocetos por la mano de Rubens señalan la gran maestría de representar las escenas vividas donde aparecen los protagonistas mitológicos. La vitalidad de los mortales y los dioses que se ve en los bocetos supera incluso a la de las obras terminadas por su taller, por lo que cabe concluir que los bocetos formaban parte de colecciones privadas.

Hay diferencias pictóricas según los tipos de ejecución categorizados arriba mencionados. En *El nacimiento de la vía Láctea* que pintó Rubens por sí mismo, aparece Zeus, que no estaba en el boceto producido anteriormente⁷. Igualmente, *La Fortuna*, que se pintó por el taller bajo la supervisión del maestro, se cambió dinámicamente; mientras que en el boceto la diosa tuerce su cuerpo hasta verse su espalda, en la pintura terminada la diosa no revela su espalda al espectador, sino que se desliza sobre las olas. En cuanto a las obras realizadas por Rubens o su taller, se pueden ver los cambios definitivos. Por otro lado, en las pinturas ejecutadas por otro artista independiente, se tiende a mantener las composiciones de los bocetos de Rubens, como *El rapto de Europa* por Erasmus Quellinus II, cuya composición está conforme al boceto.

LAS TRES OBRAS DE LA HISTORIA DE HÉRCULES

En la segunda pieza del cuarto bajo había nueve pinturas; seis obras mitológicas y tres sobreventanas y sobrepuertas: *La Apoteosis de Hércules*, por Jean Baptiste Borkens, *Hércules y el Cancerbero*, de la que solo existe el boceto de Rubens, *El descubrimiento de la púrpura*, por Theodoor van Thulden, *Acteón y Diana*, de la que no se conoce ni boceto ni la propia obra, *El banquete de Têleo y Orfeo y Eurídice*, por Rubens y su taller. Es imprescindible que se examinen las tres obras de Hércules, ya que este héroe está relacionado con la mitología, así como con la historia de España⁸. Además hay que tener en cuenta los vínculos personales de los reyes sucesivos de los Austrias con el héroe griego. Dado que Hércules simboliza la virtud y la fortaleza, se considera que Hércules fue apropiado desde el siglo XVI como símbolo del príncipe y se trató típicamente en los palacios⁹. En el anverso de la medalla conmemorativa que se acuñó en Sevilla cuando el rey subió al trono se representa el retrato de Felipe IV, y en el reverso, la figura de Hércules, que aprieta una serpiente, y la inscripción «*Herculi Hispano S. P. Q. H.*»¹⁰. Además, en el libro emblemático dedicado al príncipe Baltasar Carlos por Diego de Saavedra Fajardo, el primer capítulo comienza con la *pictura* que el niño Hércules vence a una serpiente en la cuna, que denota la importancia

7 H. TAKAHASHI, «The way Rubens worked», pág. 16.

8 Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, pág. 115.

9 Jonathan BROWN y John ELLIOT, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus, págs. 163-166.

10 *Ibid.*, págs. 166, 280 (n.º 35, 36).

de este héroe en el siglo xvii en España¹¹. Sin embargo, dependiendo de la decoración o la instalación de las obras en que se representa el héroe, hay diferencia en lo que se señala alegóricamente¹². En la década de 1630, se inauguraron las dos decoraciones reales relacionadas con el héroe. La más destacada es la del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro, que consistió en las diez pinturas por Francisco de Zurbarán, y las pinturas históricas que conmemoran las victorias de España por varios pintores. Por otro lado, en la Torre de la Parada, solo tres episodios de Hércules se seleccionaron y se compararon deliberadamente con las pinturas ovidianas.

En el boceto de *La Apoteosis de Hércules* por Rubens se representa la escena en que el héroe asciende al cielo llevando un garrote, símbolo de la virtud, con el carro de tres caballos. Un *putto* sobre el pescante lleva al caballo por la brida y otro intenta coronar a Hércules. Solo la figura de Hércules se destaca y no aparecen Júpiter ni otros dioses del Olimpo. Las nubes cubren el carro y entre las nubes se ven las montañas y el prado. La pintura terminada de Borkens sigue la composición, excepto por la figura musculosa de Hércules, que se arquea más que la de Rubens [Fig. 1]. La conspiración de Neso, que guarda rencor a Hércules, le causa la muerte. El héroe se puso una tela con la sangre y el veneno de Hidra, lo que le causó la muerte. Después, su padre Júpiter le alzó al cielo y se hizo dios del Olimpo¹³.

La segunda obra de Hércules tratada en el inventario es *Hércules y el Cancerbero*, el último episodio de los doce trabajos¹⁴. El boceto de Rubens demuestra que Hércules aprieta al Cancerbero fuertemente con cadenas en el primer plano [Fig. 2]. Como indica Juan Pérez de Moya sobre la obra del mismo tema por Zurbarán, el «Cancerbero representa todos los vicios que Hércules venció y sojuzgó»¹⁵. Dentro de la serie de Hércules de la Torre de la Parada, en esta decoración se eligió este episodio, en el que se acentúa el aspecto de Hércules como vencedor de los vicios.

El tema de la tercera pintura de la serie de Hércules es muy peculiar, como se señala a menudo. *El descubrimiento de la púrpura* tiene su referencia en *Onomasticon*, de Julius Pollux,



Fig. 1. Jean Baptiste Borkens, *La Apoteosis de Hércules*, 1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

11 Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Múnaco, 1640, pág. 1.

12 Se explica detalladamente cada decoración ejecutada en el Siglo de Oro en que aparece la figura de este héroe en R. LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*, págs. 128-185.

13 Publio OVIDIO, *Las Metamorfosis*, IX, 268-272; S. ALPERS, *Decoration*, pág. 217.

14 P. OVIDIO, *Las Metamorfosis*, VII, 412-413; S. ALPERS, *Decoration*, pág. 219.

15 Andrés ÚBEDA de los COBOS, ed., *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, pág. 164.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens, *Hercules y el Cancerbero*, 1636-1637, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.



Fig. 3. Theodoor van Thulden, *El descubrimiento de la púrpura*, 1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

sofista y gramático de Grecia, y apenas se ha tratado en pinturas [Fig. 3]¹⁶. En la orilla del mar donde se dispersan las conchas, Hércules, con la piel de león y aljaba sobre el hombro, acaricia la cabeza a su perro. La boca del perro está teñida de un color púrpura intenso por los líquidos de la concha. En el fondo se describen un embarcadero y una ciudad sobre una colina rodeada por murallas. En la aguja de la torre alta se ve el fuego. La obra terminada tiene menos espacio para el mar que el boceto un poco más apaisado.

Onomaton consiste en diez tomos y varios nombres que no se clasifican en orden alfabético, sino según los temas¹⁷. La versión latina se publicó en Basel en 1541, y después, utilizando este texto en 1608, se publicó la primera versión bilingüe grecolatina en Frankfurt. Es en el capítulo 47 del primer tomo donde se escribe que el perro de Hércules descubrió la púrpura. Cuando Hércules y su perro andaban por la orilla de Tyre, ciudad fenicia, su perro mordió la concha y sus labios se tiñeron de púrpura, por lo cual descubrió la tintura preciosa¹⁸. Alpers supone que este episodio se añade a la decoración de la Torre porque la púrpura significa el poder y el lujo de la realeza¹⁹. Aunque la misma investigadora evita afirmarlo y solo dice que no es más que una suposición, este episodio fue bien conocido en España y relacionado con el trono. En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, por Sebastián de Covarrubias, se refiere al descubrimiento detalladamente.

16 S. ALPERS, *Decoration*, págs. 221-222.

17 William SMITH, ed., *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, «Julius Pollux» <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphanumeric+letter%3DP%3Aentry+group%3D35%3Aentry%3Dpollux-julius-bio-1> (consultado el 21/06/2016)

18 S. ALPERS, *Decoration*, pág. 221.

19 *Ibidem*, pág.221.

PVRPVRA, vna color roxa escura muy preciada, dizen ser la sangre de vnos pescadillos de concha que les sacã delas agallas, y con esta tiñen la que llaman purpura, para ornamento de los Reyes, y Principes, y potêtados, y a los demas q̃ por priuilegio se les concedia. Los Fenices atribuyen en esta inuencion a Hercules, que estando a la ribera del mar con la ninfa Tiro, auiendo vn su perro comido destas conchas, o ostras, truxo los hozicos vntados con este color, y pagandose la ninfa del se determino de no tratar con Hercules hasta tanto que le truxese vn vestido de aquel color. Huuo de seguir las pisadas de su perro, y viole comer estas conchas: y assi sacando dellas la dicha sangre le truxo vna ropa teñida en purpura. Purpureo, loque es deste color²⁰.

Aquí se relacionan los detalles del descubrimiento de la púrpura, que solo visten los reyes, con Hércules, por lo cual, como supuso Alpers, se puede afirmar que se eligió este episodio de Hércules para demostrar la relación entre el trono y Hércules. Además de esto, en esta obra se destaca la intimidad entre Hércules y su perro. La crianza de perros era fundamental para ser un buen cazador, como se señala en los varios capítulos de los tratados de la caza contemporáneos. Como se mencionará más adelante, en contraste con la obra perdida *Diana y Acteón* en la misma pieza, en la que el cazador se mató por los perros que él mismo había criado, *El descubrimiento de la púrpura* demuestra una relación ideal entre un amo y un perro.



Fig. 4. Francisco de Zurbarán, *Muerte de Hércules*, 1634, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

LAS OBRAS DE HÉRCULES POR ZURBARÁN EN EL SALÓN DE REINOS

A pesar de que en junio de 1634 se dan las instrucciones al pintor de que ejecute las doce obras que tratan los doce trabajos de Hércules, en la nota final de pago se mencionan las diez obras que existen actualmente²¹. Los temas de las siete obras son extraídos de los doce trabajos, mientras que los de otras dos no están incluidos en los doce trabajos, y el de la última es muy peculiar: la muerte de Hércules [Fig. 4]. Las figuras de Hércules por Zurbarán se representan como hombres en varias posturas. En casi todas las obras, la luz fuerte ilumina las figuras claramente desde la izquierda y se subraya la elevación de músculos. Aunque se habían dibujado las escenas de la historia de Hércules en varias pinturas, las obras de Zurbarán se caracterizan por su gran interés en la variedad de las posturas del cuerpo humano. Por otra parte, en tres pinturas, las de la Torre de la Parada, se representan otros motivos aparte de Hércules y no se presta atención solo a la figura del héroe, sino también a la fábula misma relacionada con Hércules. Se da más importancia a demostrar

20 Sebastián de COVARRUVIAS HOROZCO, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, fol. 600r.

21 J. BROWN y J. ELLIOT, *Palacio*, pág. 163.

la fábula que a presentar la figura humana del héroe. Además de que las obras por Zurbarán se pueden comparar con las de la Torre de la Parada en este sentido, como se indica en algunos estudios, es muy excepcional representar la muerte de Hércules²²; en la serie de Hércules por Zurbarán, entre los dos aspectos que tiene el héroe, el mortal o el divino, se pone énfasis en el primero. Por el contrario, Rubens pintó *La apoteosis de Hércules* en la Torre de la Parada y elogia la naturaleza inmortal del héroe.

Hay otra diferencia significativa entre las dos series de Hércules: las posiciones en la decoración de cada pieza. Las pinturas por ambos pintores ocupan posiciones importantes en entornos diferentes. La serie por Zurbarán adornó la pared del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro, junto con las grandes pinturas históricas conmemorativas de las victorias de España, como *Expugnación de Rheinfelden* por Vicente Carducho, *Rendición de Breda* por Velázquez, *Defensa de Cádiz contra los ingleses* por Zurbarán, y los cinco retratos ecuestres de los reyes por Velázquez: *Felipe III*, *Margarita de Austria*, *Felipe IV*, *Isabel de Borbón*, *El príncipe Baltasar Carlos*. Este salón se decoró intensivamente en 1634 y en el año siguiente se acabó la ejecución. En las doce pinturas históricas se demuestran los eventos conmemorativos del reinado de Felipe IV. Yuxtaponiéndose con estas obras, las pinturas de Hércules por Zurbarán simbolizan la hazaña militar de España y Felipe IV. En resumen, a través de la demostración visual de los casos de proeza guerrera en cada pintura histórica y la grandeza simbólica y mitológica de España representada en las obras de Hércules por Zurbarán, se forma el programa decorativo para elogiar al reino y a su gobernante, Felipe IV. Al mismo tiempo, se muestra también que las hazañas bélicas se cumplieron por el gobernante mortal. La idea de que el mismo rey no es más que un hombre se señala en los tratados de educación del príncipe, como el de Diego de Saavedra Fajardo²³. Por otro lado, la serie de Hércules en la Torre de la Parada demuestra una figura más idealizada del gobernante que la de Zurbarán, a través de la comparación con las tres pinturas mitológicas de la misma pieza.

LAS PINTURAS MITOLÓGICAS Y LA DESCRIPCIÓN DE LAS ANOTACIONES DE LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO

Las tres obras mitológicas por Rubens y su taller son *Diana y Acteón*, *Banquete de Tereo*, y *Orfeo y Euridice*. A través de la consulta de las anotaciones contemporáneas de *Las Metamorfosis* de Ovidio, en cada tema se encuentran ejemplos viciosos y moralejas para la nobleza.

Diana y Acteón medía cinco varas y probablemente fue una obra importante, aunque el boceto y la obra terminada se han perdido y no se puede saber la composición realizada por Rubens. La historia de Acteón está escrita en el tercer tomo de *Las Metamorfosis*²⁴. Al joven Acteón le gusta la caza. Un día se perdió en el bosque y se metió en el santuario de-

22 *Ibidem*, pág. 163.

23 Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López, Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, empresa 18, págs. 329-331. En la nota 'd' de la pág. 330 Sagrario López indica que en esta empresa se pone de manifiesto la concepción política providencialista de Saavedra.

24 P. OVIDIO, *Las Metamorfosis*, III, 238-252.

dicado a la diosa Diana. Se encontró casualmente con Diana y con ninfas que se bañaban. La diosa se enfadó y le transformó en un ciervo como castigo por haber visto a la diosa desnuda. Acteón fue perseguido por sus perros, que había llevado con él para la caza, y murió a mordiscos.

Banquete de Tereo es la escena que aparece en el sexto tomo²⁵. Tereo se casó con Procne, hija del rey ateneo Pandión, y tuvo un hijo que se llamaba Itis. Después de cinco años, Procne le dijo a su marido Tereo que quería ver a su hermana Filomena, a la que dejó en Atenas. Le pidió que le permitiera ir a Atenas o que Tereo fuera allí y recogiera a Filomena. Tereo decidió que él mismo saldría a recogerla y se enamoró de ella tan pronto como la vio. Después del adulterio, Tereo cortó la lengua de Filomena para que no se lo dijera a su mujer Procne. Sin embargo, poco después, Procne conoció la verdad y tramó una venganza; mató a su hijo Itis y sirvió a Tereo la comida compuesta de su cuerpo. Cuando conoció el hecho cruel que su mujer había hecho, el desconcertado Tereo persiguió a Procne y a Filomena. Poco después, todos se metamorfosearon en aves.

En la pintura se muestra la escena culminante en que se revela la verdad despiadada [Fig. 5]. En el primer plano las dos hermanas corren desde la derecha hasta la parte izquierda, donde se sienta Tereo. Tereo todavía está en la mesa y se da cuenta del destino despiadado de su hijo. Procne se acerca a Tereo llevando la cabeza de su hijo en las manos y, detrás de ella, Filomena le sigue y pone la mano sobre el hombro de su hermana. Estas dos figuras que se dejan llevar por la ira recuerdan la energía del grupo de las personas representadas en *Los horrores de la guerra* por Rubens, que se precipitan a luchar.

La última obra es *Orfeo y Eurídice*, en la que se pinta un episodio del décimo tomo²⁶. Orfeo, virtuoso de la lira que encanta a ninfas y animales, perdió a su mujer, la hermosa Eurídice, a causa del veneno de una serpiente. Como Eurídice se hizo habitante del infierno, Orfeo se lamentó por separarse de su mujer y fue al infierno llevando su lira. Delante de Plutón y su mujer Proserpina, cantó su tristeza y por fin le permitieron llevar a Eurídice consigo. Plutón le ordenó que no volviera la cabeza para ver a Eurídice hasta que saliera del infierno. Sin embargo, Orfeo no pudo contener las ganas de verla y Eurídice se quedó en el inframundo.

En esta obra se representan cuatro personajes [Fig. 6]. El hombre de la izquierda es Orfeo, que tiene la lira en la mano derecha y toca a su mujer con la mano izquierda. Su cara tiene una expresión de lucha interna y está a punto de volver la cabeza. A su espalda está Eurídice desnuda, que lleva una tela blanca translúcida. Su postura tiene puntos en común con la iconografía de la Venus púdica, como la Venus de Medici, y su belleza re-

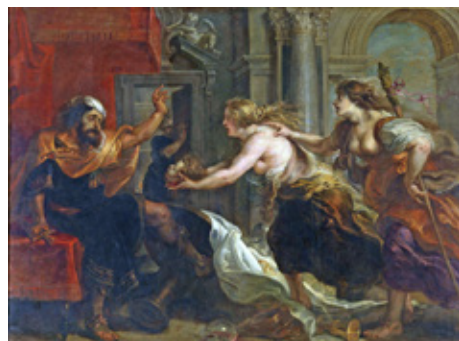


Fig. 5. Pedro Pablo Rubens (y taller), *Banquete de Tereo*, 1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

25 P. OVIDIO, *Las Metamorfosis*, VI, 424-674.

26 P. OVIDIO, *Las Metamorfosis*, X, 1-139.



Fig. 6. Pedro Pablo Rubens (y taller), *Orfeo y Eurídice*, 1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

cuerda a la diosa²⁷. Al mismo tiempo, Eurídice, que va resucitando, tiene la piel todavía pálida y los ojos sombríos, con los que mira hacia Plutón y Proserpina. El rey del infierno ve a su mujer a su lado, que viste de negro. Se ha señalado que su figura contrasta con la desnudez de Eurídice²⁸. Asimismo, se comparan uno a otro: Orfeo, que no ve a su mujer pero la toca y Plutón, que toca a su mujer pero no la ve.

Las anotaciones de *Las Metamorfosis* difundidas en el siglo XVII revelan las moralejas comunes; los episodios elegidos aquí en la Torre de la Parada dan ejemplos viciosos que los nobles tienen que evitar.

Primero, en cuanto a Acteón, se interpreta que es un hombre noble que está tan entregado a la caza que no cumple con su deber. Según Juan Pérez de Moya,

Por Acteon podemos entender qualquiera hombre de grande estado, que en lugar de darse a aprêder buenas costumbres para hazerse apto de administrar bien su republica, se da a la caça: distribuyendo quãto tiene en perros, y aues, noprocurando el honor, y acrecentamiento de la republica, ni pugnando por la defender. Este tal es comido, y disipado de sus canes...²⁹

Pedro Sánchez de Viana va más allá;

Acteon natural de Arcadia, fue vn varon amicissimo de la caça, para qual criaua y sustentaua muchos perros y andauase con ellos por los montes caçando, oluidado de todo bien, y de los negocios de su granjería, (que en aquellos tiempos era el caudal y hazienda de los mas honrados) y por esto le vino a faltar de manera, que los otros hombres mirandole, dezian.....Y moralizando esta fabula, dize que por Acteon podenis entender qualquiera hombre de gran estado, y autoridad, que en lugar de darse al estudio de las letras y buenas costumbres, para satisfazer al ministerio en que Dios le puso, se embeue en cazar, gastando en esto y sus aparato los thesoros, debidos antes a sus pobres vassallos³⁰

Sobre la historia de Tereo, Pérez de Moya dice que es la de advertencia de lujuria explicando los géneros de las aves en que se transforma cada personaje y sus alegorías:

La fabula de Terreo, y Philomela. Es fiction para declararnos el daño dela luxuria, y para dezir q̃ el luxurioso es sucio, fingieron auerse Terreo cōuertido en Abuuilla aue sucia, y hedionda, que se sustenta de estiercol. Conuirtio se Progne en golondrina, por denotar la tristeza q̃ tenia significada por el luto, o negrura desta aue. Philomela se cōuirtio en ruyseñor: porq̃ quãto mas el vicio

27 S. ALPERS, *Decoration*, pág. 246.

28 *Ibidem*, pág. 246.

29 Juan PÉREZ de MOYA, *Filosofía Secreta*, Madrid, 1585, fol. 251r.

30 Pedro SÁNCHEZ de VIANA, *Anotaciones sobre los quince libros de las trãsfomaciones de Ouidio*, Valladolid, 1589, fol. 69v, 70r.

intēta oprimir la virtud, tãto mas ella se ensalça. Ithis mudado en fayfan: significa la simplicidad, e ignorancia de vn niño, porque el fayfan es aue incauta, y simple³¹.

Asimismo, Sánchez de Viana declara «Pero la moralidad que los sabios antiguos quisieron enseñar en esta fabula, es muy semejante a otras muchas antes desta dichas, que los hombres buenos virtuosos y prudentes deuen vivir con mayor recato y sobresalto, para defenderse de las cosquillas, y tentaciones de los deleytes [...]»³².

Los comentadores consideran a Orfeo como el sabio virtuoso; «Por Orpheo se entiende el sabio: por su muger Euridice desseos, o apetitos naturales [...] Muerta Euridice deciendo a los infiernos. Porque alla van los quemueren viuiendo en deleytes»³³. Además creen que el episodio de Eurídice revela una equivocación cometida por el sabio; «[...] en esto se da a entēder q̃ en la vida virtuosa siēpre se ha de mirar adelante y nūca atras. El baxar Orpheo al Infierno significa q̃ el hōbre sabio y prudēte no deue jamas apartarse de la contēplacion de las cosas altas por mirar las baxas y tēporales, y darse contento con ellas»³⁴.

De este modo, la segunda pieza del cuarto bajo de la Torre de la Parada, que consiste en las tres pinturas mitológicas, no es un mero lugar donde se reúnen las obras sin ninguna intención, sino donde se contrastan las tres pinturas ovidianas que representan los ejemplos viciosos de la nobleza con las obras de Hércules que alegorizan una figura ejemplar de un gobernante. Hércules asciende al cielo, mientras que Orfeo desciende al infierno; Hércules vence el Cancerbero, que simboliza los vicios, mientras que Tereo se hace esclavo de la lujuria y arruina su reino. Por último, el perro de Hércules le ayuda a descubrir la valiosa púrpura, mientras que los perros de Acteón le mataron. En los tratados de la caza se habla de la importancia de tener perros competentes de la caza y los métodos prácticos para criarlos³⁵. En la Torre de la Parada también había unas pinturas de perros de caza, y como se sabe, Felipe IV, el Cardenal Infante Fernando y el príncipe Baltasar Carlos se retratan junto con sus obedientes perros [Fig. 7]. La caza fue para los príncipes un ejercicio de ser un gobernante capaz³⁶ y



Fig. 7. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*, 1635-1636, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

31 J. PÉREZ de MOYA, *Filosofía*, fol. 262r.

32 P. SÁNCHEZ de VIANA, *Anotaciones*, fol. 135r.

33 J. PÉREZ de MOYA, *Filosofía*, fol.220v, 221r.

34 P. SÁNCHEZ de VIANA, *Anotaciones*, fol. 194r.

35 Por ejemplo, Juan Mateos, maestro de caza de Felipe IV, dedicó unos capítulos a los sabuesos y otros tipos de perros de caza en su libro; Juan MATEOS, *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, 1634.

36 Sobre esta obra se estudia a partir de la vista de la educación de príncipes en detalle en Alberto SERRANO MONFERRER, «Princeps belli. La 'Torre de la Parada' de Felipe IV, las imágenes del príncipe Baltasar Carlos como cazador y la metáfora bélica», en Víctor Manuel Mínguez Cornelles, ed., *Las*

es imprescindible tener una relación adecuada con sus perros, al igual que para gobernar bien el reino se necesitan vasallos fieles.

No se sabe hasta qué punto se dieron instrucciones sobre la selección del tema y la composición del cuadro para la Torre a los pintores flamencos, pero algunos investigadores indican que Velázquez se encargó de la colocación de las obras interpretando el documento de pago³⁷. Al igual que en este estudio se revela el contraste alusivo de la figura de Hércules en las dos series, es probable que se tuvieran en cuenta las moralejas reveladas en dichas anotaciones colocando las obras de la Torre como contraste con las del Salón de Reinos, donde participó el mismo pintor, con el asesoramiento del bibliotecario sevillano del rey, Francisco de Rioja. En la decoración del Buen Retiro se colocó una gran serie de Hércules de Francisco de Zurbarán junto con las pinturas históricas de las victorias españolas en las batallas, y se caracteriza por ofrecer un aspecto valiente y bélico del héroe. Por otra parte, la de la Torre destaca una figura del gobernante que tiene la sabiduría como valor.

artes y la arquitectura del poder, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I Servicio de Publicaciones, 2013, págs. 1317-1338 (pdf).

37 Se supone que el documento del 16 de octubre de 1636 se pueda interpretar no solo como el testigo de la ejecución de las pinturas por Velázquez, sino también como el de la supervisión de la decoración por el pintor sevillano.

Archivo General de Simancas, Casa Real-Obras y Bosques, legajo 309, num.179; *Variá velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte: 1660-1960*, Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1960, II, p.242; S. ALPERS, *Decoration*, pág. 30; Yasujiro OTAKA, «Velázquez and the Decoration of the Torre de la Parada: the idea and function of one royal family's topos», *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University* 3, vol. 59 (2014), págs. 31, 42-43 [publicado en japonés].

LA OMISIÓN COMO RECURSO NARRATIVO: ESTUDIO DE LA OMISIÓN DELIBERADA DE TRES MÁRTIRES DE LA PINTURA SOBRE EL GRAN MARTIRIO DE NAGASAKI DE 1622

JOSÉ BLANCO PERALES
Universidad de Oviedo

RESUMEN

El 10 de septiembre de 1622, durante la ejecución de cristianos en Nagasaki, tres condenados intentaron huir sin éxito. Este incidente queda reflejado en tres columnas vacías representadas en una pintura sobre el martirio realizada por los jesuitas y que se encuentra en la Iglesia del Gesù de Roma. Mediante el análisis comparativo de las fuentes históricas, en el presente artículo se argumenta que este detalle pictórico tenía como función desprestigiar a los dominicos.

PALABRAS CLAVE

jesuitas, pintura, Japón, martirio, siglo XVII.

ABSTRACT

During the execution in Nagasaki in September 10th, 1622, three Japanese tried to escape from the execution ground unsuccessfully. This event was represented in the form of three empty columns in a painting produced by the Jesuits depicting this martyrdom and located in the Church of the Gesù in Rome. Through the comparative analysis of historic sources I argue in this article that the painting was made to discredit the Dominican order.

KEYWORDS

Jesuits, painting, Japan, martyrdom, 17th c.

El 10 de septiembre de 1622 se ejecutó en la ciudad de Nagasaki a cincuenta y cinco cristianos, religiosos y seculares procedentes de Japón y de Europa. Estos acontecimientos fueron plasmados sobre papel en el cuadro de la Iglesia del Gesù de Roma titulado *Martirio de cincuenta y dos cristianos en Nagasaki en 1622* (*Genna hachi-nen daijunky-zu*, [Fig. 1])¹.

La pintura muestra una hilera horizontal de veinticinco columnas rodeadas de fuego en el centro del recinto de la ejecución. De las veinticinco, solo veintidós están ocupadas por cristianos condenados a muerte y tres aparecen vacías. Según las crónicas de la época, en este martirio murieron cincuenta y cinco o cincuenta y seis cristianos, treinta decapitados y veinticinco en la hoguera². No obstante, como indica el título actual del cuadro, solo están representados cincuenta y dos cristianos, treinta en el momento de su decapitación como narran las crónicas y veintidós en lugar de veinticinco atados a las columnas. La omisión de estos tres cristianos podría indicar que no fueron considerados mártires y, por consiguiente, no eran merecedores de aparecer en la representación. Sin embargo, la inclusión de las tres columnas vacías sugiere que existía la intención de dejar constancia de su comportamiento. La omisión debía de tener una función específica dentro de la agenda política de la Compañía de Jesús: si el cuadro solo representase a los mártires, no sería necesario incluir las tres columnas vacías, ya que estas deterioran la imagen de la cristiandad en Japón. En el presente artículo se argumenta que este detalle de la representación fue utilizado por los jesuitas como respuesta a los ataques que recibieron por parte de la orden de Santo Domingo.

La metodología empleada en este artículo es de carácter heurístico. La mayor parte de los textos analizados fueron escritos por miembros de la Compañía de Jesús, dado que el cuadro pertenece a esta orden. Así, la pintura se estudia dentro del contexto retórico creado alrededor de los acontecimientos que representa. Los textos seleccionados son los siguientes: crónica de los martirios de 1622 escrita por el jesuita García Garcés, cartas del rector jesuita de Nagasaki Juan Baptista, cartas del Padre Provincial de los jesuitas de Japón Francisco Pacheco y la carta *Annuae Japoniae* de 1622 escrita por el jesuita Joam Rodríguez Giram. Para contrastar los hechos también se han investigado dos crónicas sobre estos eventos escritas por el dominico Melchor Manzano de Haro y por el franciscano Diego de San Francisco³.

La pintura de la Iglesia del Gesù ha sido estudiada en diversas publicaciones académicas y catálogos de exposiciones⁴. No obstante, ninguna publicación investiga las fuentes primarias en relación con el análisis del cuadro. El libro de Hesselink menciona el incidente de los tres cristianos que intentaron huir, pero no analiza sus consecuencias. Además,

1 Esta investigación ha sido posible gracias al programa estatal de Formación del Profesorado Universitario y a las ayudas económicas de movilidad de excelencia para docentes e investigadores de la universidad de Oviedo del año 2016.

2 GARCÉS 1625, fol. 37v; Manzano de Haro 1629, fol. 64r.

3 GARCÉS 1625, Baptista de Baeza 1622, Baptista de Baeza 1623, Pacheco 1623, Rodríguez Giram 1623, Manzano de Haro 1629, San Francisco 1625.

4 McCALL 1948, 56; Suntory Museum of Art, Kobe City Museum, and Nikkei Inc. 2011, 229; Montani, Erik Pender, and Dario Scianetti 2008, 69; Sakamoto, Tadashi Sugase, and Naruse Fujio 1970, 41.

solo cita dos documentos jesuitas y no contrasta la información que aportan con fuentes procedentes de otras órdenes religiosas⁵.

El caso de los tres cristianos de los que se duda si fueron mártires.

Todas las fuentes analizadas en este estudio, exceptuando la primera crónica escrita por el dominico Melchor Manzano de Haro, coinciden en los siguientes hechos ocurridos durante la ejecución en Nagasaki del 10 de septiembre de 1622: después de la decapitación de los treinta cristianos se procedió a la ejecución de los veinticinco condenados a morir en la hoguera. Las autoridades japonesas situaron el fuego lejos de las estacas a las que ataron a los cristianos y por esta razón su tormento fue prolongado. De todos ellos solo hubo tres religiosos de origen japonés, llamados Diego Chimba, Domingo Tanda y Pablo Nangaixi, que intentaron huir del recinto de la ejecución. No obstante, las autoridades no les permitieron escapar y al final murieron en la hoguera con el resto. De los tres, se considera que Diego Chimba y Domingo Tanda rechazaron la fe cristiana para conseguir que les perdonasen y por ello no se les atribuye el título de mártires. Algunas crónicas ponen en duda que Pablo Nangaixi cometiera apostasía e incluso no le incluyen en el grupo de cristianos que intentaron escapar.

Aunque las fuentes coinciden en los puntos esenciales, difieren en ciertos detalles que varían la percepción y el juicio de los hechos. Los puntos principales en los que disienten son los siguientes: el nombre de la orden religiosa a la que ayudaban los que intentaron huir no se menciona en algunas fuentes y se llega a asegurar que no pertenecían a ninguna orden; tampoco coinciden en el juicio moral de estos actos y se dan casos en los que un mismo autor varía su opinión en diferentes escritos. No solo los textos de diversas órdenes difieren entre sí sino que las relaciones de una misma orden tampoco coinciden en todos los detalles.

En las siguientes secciones se analizan las fuentes relevantes de forma individual mediante su estudio comparativo y su interpretación contrastada.

CRÓNICA DE GARCÍA GARCÉS

El jesuita García Garcés (1558-1628) estuvo diez y ocho años en la misión de Japón, donde fue ordenado sacerdote. En 1614 se vio obligado a huir a Manila por el edicto de expulsión



Fig. 1. Martirio de cincuenta y dos cristianos en Nagasaki en 1622 元和八年長崎大殉教, 135 x 155 cm, 1622-1623?, color sobre papel montado sobre lienzo, Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina (Il patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato del Ministero dell'Interno d'Italia), Roma. Photo © Zeno Colantoni.

de clérigos que impusieron las autoridades japonesas⁶. En esa ciudad escribió en 1623 la crónica sobre los mártires de Japón de 1622, en la que narra, entre otros acontecimientos, la ejecución en Nagasaki del 10 de septiembre de 1622. Un año después su relación se publicó en México y más tarde en 1625 en Madrid. En este apartado citaré fragmentos de la versión manuscrita de 1623 y de la segunda edición, impresa en Madrid⁷.

En la segunda edición Garcés dedica el capítulo diez al caso de los tres japoneses que intentaron huir de la hoguera⁸. A lo largo del capítulo el autor no menciona a qué orden pertenecían o servían como *dojucos*⁹. No obstante, Garcés confirma que no formaba parte de la Compañía de Jesús cuando menciona que no estaban al cargo del jesuita Carlos Espinola, uno de los mártires del mismo evento¹⁰. La información sobre la orden se omite a lo largo del texto y, aunque aparecen nombrados en la lista de mártires del final, tampoco se menciona a qué grupo religioso asistían¹¹. De Diego Chimba y Domingo Tando Garcés comenta que se duda si cometieron apostasía pero no lo confirma en este capítulo. Más adelante, sí que asegura que rechazaron la fe cristiana cuando describe la preparación del lugar de la ejecución. Los nombra en ese apartado, mientras explica que las autoridades japonesas no perdonaban a ningún condenado aunque dejase la fe en público¹². En cambio, Garcés sí que cree que hay consenso suficiente para no dudar de la actuación de Pablo Nangaixi e insiste en que debería ser incluido en la lista de mártires¹³. De hecho, en el apéndice incluye sus nombres en la lista de mártires, pero aclara que se duda de dos de ellos y no les da el apelativo de «padre» o «hermano» como a los otros mártires¹⁴.

La crónica de Garcés menciona un cuadro cuya descripción coincide con la iconografía de la pintura de la Iglesia del Gesú que omite a los tres cristianos que huyeron. Por esto y otras razones que no se pueden exponer en el presente artículo por falta de espacio, se infiere que Garcés está hablando del cuadro de la Iglesia del Gesú¹⁵. En el texto el autor comenta que los tres japoneses no aparecen ni en las dos pinturas ni en las listas que le enviaron¹⁶.

La mayor discrepancia del texto de Garcés con otras fuentes es la omisión del nombre de la orden religiosa a la que servían los tres condenados que intentaron huir. Asimismo, él es el único autor que incluye sus nombres en la lista de mártires, si bien especifica que se duda de ellos.

6 SCHÜTTE 1975, 848, 856, 895; Kōso 2012a.

7 GARCÉS 1623, Garcés 1625.

8 GARCÉS 1625, fols. 14v-15r.

9 Del japonés *doujuku* (同宿) este término se refería a los aspirantes a monjes budistas (BOXER 1951, 88). Los cristianos lo adoptaron para referirse a los ayudantes de los clérigos que no pertenecían formalmente a la orden a la que servían.

10 GARCÉS 1625, fol. 15r; ver Apéndice, cita 1.

11 GARCÉS 1625, fol. 38r.

12 GARCÉS 1625, fol. 17r; ver Apéndice, cita 2.

13 GARCÉS 1625, fols. 14v-15r; ver Apéndice, cita 3.

14 GARCÉS 1625, fol. 38r.

15 GARCÉS 1625, fols. 5r, 15r, 15v.

16 GARCÉS 1625, fol. 15v; ver Apéndice, cita 4.

ESCRITOS DEL JESUITA JUAN BAPTISTA

El jesuita Juan Baptista de Baeza nació en Úbeda, España, en 1558 y murió en Japón en 1626¹⁷. Es mencionado por primera vez como residente de Japón en el catálogo de 1588 y fue nombrado coadjutor formado en 1599¹⁸. En el catálogo de 1620 aparece como Rector de Nagasaki y Consultor del Padre Provincial¹⁹.

Las relaciones que proporciona Baptista en sus cartas sobre el caso de los tres condenados que huyeron difieren entre sí en diversos puntos. En la carta que le envió a García Garcés el 14 de octubre de 1622 menciona solo dos dominicos que intentaron escapar dos veces del fuego sin éxito. Al comentar estos hechos, añade que algunos estaban «mal diciendo» que los dos dominicos rechazaron la fe aunque evita confirmar esta acusación²⁰.

Aunque en esta carta es menos crítico con los dominicos en comparación con sus escritos posteriores, Baptista sí que responsabiliza al Superior de esta orden en Japón, llamado Diego Collado, de las ejecuciones que se produjeron en 1622. A principios de ese año, Collado había llevado a cabo un plan para ayudar a escapar al dominico Luis Flores de la cárcel de Hirado, donde se encontraba preso. No obstante, como constatan las cartas de Joan Baptista y la crónica del dominico Melchor Manzano, la huida fracasó y terminó con la detención no solo de Luis Flores y de los marineros que lo ayudaron, sino también con el arresto de varios portugueses de Nagasaki. Sus nombres figuraban en un documento que obtuvieron las autoridades en el que Collado les pedía ayuda para financiar la huida de Flores²¹. Por este hecho Juan Baptista responsabiliza a Collado de los martirios de 1622 y le acusa de haber huido, abandonando a los cristianos²².

En la carta que Baptista escribió el 12 de marzo de 1623 a Mutio Vitelleschi, Superior de la Compañía de Jesús, se observan tres diferencias importantes en la relación de los dominicos que intentaron huir de la ejecución de setiembre de 1622. En este escrito ya no se limita a hablar de dos dominicos sino que menciona a tres que escaparon sin éxito. También afirma que dos de ellos cometieron apostasía y que intentaron huir muchas veces, no solo en dos ocasiones como explica en la carta anterior²³. En cuanto al Superior de los dominicos en Japón, Diego Collado, Baptista le dedica gran parte de la carta, endureciendo su crítica y haciéndole responsable además de la creciente dificultad que tenían los clérigos para ir a Japón²⁴. Asimismo, el autor comenta el conflicto que surgió entre dominicos y jesuitas, causado por la excomunión de los portugueses detenidos en Nagasaki que llevó a cabo Collado. Collado estaba investigando los martirios de 1597 y quiso interrogar a los portugueses que fueron detenidos por culpa de sus cartas. Estos lo enfurecieron porque se

17 SCHÜTTE 1975, 218, 989.

18 SCHÜTTE 1975, 218, 598.

19 SCHÜTTE 1975, 845.

20 BAPTISTA DE BAEZA 1622, fol. 99r; ver Apéndice, cita 5.

21 MANZANO DE HARO 1629, fols. 38r, 40r; Baptista de Baeza 1622, fol. 98r.

22 BAPTISTA DE BAEZA 1622, fol. 98r; ver Apéndice, cita 6.

23 BAPTISTA DE BAEZA 1623, fol. 112v; ver Apéndice, cita 7.

24 BAPTISTA DE BAEZA 1623, fols. 112r-112v.

negaron a atender sus peticiones y a causa de esto los excomulgó. Baptista añade que el Superior excomulgó a los jesuitas que intercedieron por los portugueses presos y manifiesta su preocupación porque Collado recibiera mandato de ir a Roma, ya que probablemente iba a criticar la labor de los jesuitas en Japón²⁵.

En estas cartas la crítica a los tres dominicos que huyeron se va endureciendo en función del aumento de los problemas que tuvieron los jesuitas con el dominico Diego Collado. García Garcés también es muy crítico con el intento fallido de ayudar a escapar al dominico Luis Flores de la cárcel. No obstante, no nombra a Diego Collado como el responsable ni menciona el papel que tuvo la orden de Santo Domingo en este plan²⁶. Además, a diferencia de Baptista, Garcés no identifica la orden religiosa a la que pertenecían los tres condenados que intentaron huir de la ejecución de setiembre de 1622. De esto se puede inferir que Garcés intentó evitar la crítica directa a los dominicos: su relato no sugiere que existiese ningún conflicto con la orden, a diferencia de las detalladas cartas de Juan Baptista. Este último utilizó el intento de huida de los tres dominicos de la ejecución para criticar a la Orden de Santo Domingo como respuesta al conflicto con Diego Collado.

ESCRITOS DEL JESUITA FRANCISCO PACHECO

Francisco Pacheco nació alrededor de 1565 en Ponte de Lima, Portugal, y murió ejecutado en Japón en 1626²⁷. Desempeñó el cargo de Rector del Colegio de Macao durante tres años (alrededor de 1609) y más tarde fue rector de Arima y de Kami en Japón²⁸. En 1621 fue nombrado Provincial de este país²⁹.

Francisco Pacheco, al igual que el jesuita Juan Baptista, comenta que los tres condenados que intentaron huir durante la ejecución de septiembre de 1622 eran dominicos. En una carta que envió desde Nagasaki el 8 de marzo de 1623 a Nuno Mascarenhas, el Asistente de Portugal, explica que, por mutuo acuerdo de todos los clérigos, se omitió a los tres dominicos de la lista de mártires de la ejecución³⁰. En esta carta se comprueba que en marzo de 1623 ya no se dudaba tampoco del tercer dominico y que la decisión de privarlos del título de mártires fue tomada por unanimidad en el seno de la Compañía de Jesús. La crónica de Garcés no refleja esta decisión, ya que los incluye en la lista de mártires y defiende abiertamente la condición de mártir de unos de ellos. Esta diferencia en el discurso puede deberse a que Garcés terminó el manuscrito de su relación en enero de 1623, dos meses antes del envío de la carta de Francisco Pacheco, y, por lo tanto, antes de que la Compañía tomara la decisión de quitarles de la lista oficial de mártires. No obstante, la crónica de Garcés sí que sufrió cambios después, dado que el manuscrito

25 BAPTISTA DE BAEZA 1623, fol. 112v; ver Apéndice, cita 8.

26 GARCÉS 1625, fol. 7r; ver Apéndice, cita 9.

27 SCHÜTTE 1975, 582; Kōso 2012b.

28 SCHÜTTE 1975, 513, 854-855.

29 SCHÜTTE 1975, 513, 582, 911-912.

30 PACHECO 1623, fol. 136r; ver Apéndice, cita 10.

presenta diferencias respecto a la versión final publicada en 1624. Además, Garcés sí tenía conocimiento de la unanimidad que había entre sus compañeros sobre la certeza de que los tres japoneses rechazaron la fe: en su crónica hace alusión al hecho de que las listas que le llegaron tampoco consideraban mártires a los tres condenados que intentaron huir³¹. Por esto, probablemente Garcés no tuvo interés en quitar a los tres dominicos de la lista de mártires en su crónica.

En cuanto al caso del dominico Diego Collado, Pacheco también discute en sus cartas el conflicto que hubo entre dominicos y jesuitas por el control de las cofradías. Asimismo comenta el caso de las excomuniones llevadas a cabo por el dominico Diego Collado. Según Pacheco, la tensión entre los jesuitas y este dominico comenzaron con el anterior Provincial de los jesuitas en Japón, Matheus de Couros. En la carta del 8 marzo de 1623 comenta que el agustino Manoel Borges le informó de que Diego Collado y los dominicos, con el apoyo de los franciscanos, escribieron en Manila un capítulo que enviaron a Roma en el que criticaban a los jesuitas. En ese capítulo Collado argumentaba que el mayor número de mártires dominicos en Japón en 1622 comparado con el número de mártires de otras órdenes era prueba del gran compromiso de su orden con la evangelización y añadía que los jesuitas tenían menos mártires, ya que permanecían escondidos sin ponerse en peligro³². Pacheco desmiente esta afirmación y explica que los dominicos fueron arrestados porque se escondían en casas de personas poco influyentes en la sociedad japonesa³³. También recalca al final de la carta que los jesuitas fueron los que mayor número de mártires tuvieron en 1622³⁴.

La carta de Pacheco del 8 de marzo de 1623 demuestra que los mártires comenzaron a utilizarse como arma dialéctica en los conflictos entre dominicos y jesuitas: las órdenes religiosas no solo pretendían demostrar que tenían mayor número de mártires, sino que también criticaban los comportamientos de miembros de órdenes rivales que ellos consideraban poco ejemplares. Las críticas de Diego Collado marcan el inicio de la instrumentación de la figura del mártir: esta se utilizaba para justificar la labor evangelizadora de cada orden en el contexto del conflicto por el control de las nuevas misiones.

CARTA ANNUA DE 1622

La carta Annuia sobre los acontecimientos que ocurrieron en Japón en 1622 fue escrita por el jesuita Joam Rodríguez Giram en Macao el 3 de marzo de 1623. Las cartas Annuae constituyen los informes oficiales de los acontecimientos que ocurrieron en cada provincia. Por lo tanto, la crónica escrita por Giram se podría considerar la versión oficial del relato del martirio de Nagasaki del 10 de setiembre de 1622. En la narración del intento de escapada de los tres dominicos japoneses, esta crónica coincide con la relación del jesuita Garcés:

31 GARCÉS 1623, fol. 44v.

32 PACHECO 1623, fol. 135v; ver Apéndice, cita 11.

33 PACHECO 1623, fol. 135v; ver Apéndice, cita 12.

34 PACHECO 1623, fol. 136r; ver Apéndice, cita 13.

no identifica la orden religiosa a la que pertenecían los tres condenados y comenta que del tercero se duda si cometió apostasía³⁵. Así, la narración del jesuita Garcés se enmarca dentro de la retórica oficial de la Compañía de Jesús en la Provincia de China y Japón. Esta busca atenuar el conflicto entre dominicos y jesuitas y no utiliza la figura del mártir para atacar a la orden de Santo Domingo.

No obstante, a diferencia de la crónica de Garcés, la lista de la carta *Annua* no incluye a los tres que intentaron escapar³⁶. Además, Giram sí menciona a Diego Collado como autor del plan fallido de huida del dominico Luis Flores. El autor llega incluso a hacerlo responsable de los martirios de 1622 al explicar que antes de que ocurriese este evento las autoridades japonesas tenían la intención de perdonar la vida a los clérigos encarcelados³⁷. Así, su ataque a Diego Collado se enmarca dentro de la retórica de las cartas escritas por jesuitas en Japón. Sin embargo, a diferencia de estos, Giram solo dirige sus críticas a Collado y no a la orden de Santo Domingo, y no utiliza los mártires para atacar a los dominicos.

CRÓNICA DEL DOMINICO MELCHOR MANZANO DE HARO

En esta sección se mencionan dos crónicas escritas por el dominico Melchor Manzano de Haro para comparar la retórica de los dominicos con la narrativa de la Compañía de Jesús en relación con el episodio de los tres dominicos que intentaron huir del martirio de septiembre de 1622.

El dominico Melchor Manzano de Haro era Prior del convento de Santo Domingo de Manila, Comisario del Santo Oficio en la provincia del Santo Rosario de Filipinas y Visitador de la provincia de Quito en el momento de la publicación de la crónica de 1629 sobre los mártires de Japón. Fue con anterioridad Provincial de Filipinas y de la provincia de Santa Catalina de Quito³⁸. Escribió dos crónicas sobre los mártires de Japón: la primera se publicó en Italia en 1624 y narra las ejecuciones de 1622; la segunda relación trata los martirios que se llevaron a cabo en Japón desde 1617 hasta 1624³⁹.

En la crónica de 1624 Manzano no incluye el episodio de los tres japoneses que intentaron huir en su narración del martirio de Nagasaki de septiembre de 1622. Tampoco aparecen nombrados en la lista del final del escrito. En cambio, la crónica de 1629 sí que aborda este acontecimiento, aunque con notables diferencias respecto a la versión de los jesuitas. En el capítulo treinta y cinco, Manzano narra el episodio en el que el dominico Ángel Orsuchi se desató de su columna para ir a animar a dos japoneses, que el autor no identifica, porque estaban mostrando signos de debilidad. Más adelante continúa expli-

35 RODRÍGUEZ GIRAM 1623, fols. 18v-19r; ver Apéndice, cita 14.

36 RODRÍGUEZ GIRAM 1623, fol. 21.

37 Esta es la única fuente que comenta este hecho. RODRÍGUEZ GIRAM 1623, fols. 7r-7v.

38 MANZANO DE HARO 1629, fols. 1r, 2r, 3v.

39 MANZANO DE HARO 1624; MANZANO DE HARO 1629.

cando que Orsuchi volvió a la columna, al igual que Pablo Nagaixi, a quien describe como un catequizador de los dominicos⁴⁰.

La narración de Manzano es muy ambigua en los detalles, quizá para intentar atenuar el escándalo que suponía la apostasía: no aclara quiénes eran los dos condenados que flaquearon ni a qué orden pertenecían y tampoco explica qué ocurrió con ellos después. El autor solo da nombre a Pablo Nagaixi y menciona su pertenencia a los dominicos, pero no aclara si Nagaixi era uno de los japoneses que mostraron signos de flaqueza o, como se explica en la versión de los jesuitas, eran dos personas diferentes a él. El jesuita Garcés comenta de Nagaixi que se duda si abandonó la fe o si volvió a la columna motu proprio. A pesar de las diferencias entre la relación de Manzano y las crónicas de los jesuitas, su relato confirma que este episodio ocurrió y no fue concebido por la Compañía de Jesús para desprestigiar a los dominicos. Esta última orden probablemente intentó ocultar este suceso, ya que no aparece en la primera crónica de 1624. Más tarde se verían obligados a incluirlo en su relato, acaso por la influencia de las crónicas de los jesuitas.

CRÓNICA DEL FRANCISCANO DIEGO DE SAN FRANCISCO

La crónica del sacerdote franciscano Diego de San Francisco se menciona para confirmar los eventos narrados en los escritos de los jesuitas y los dominicos. Diego de San Francisco desempeñaba el cargo de Comisario de Japón en 1625, cuando se publicó su crónica en Manila sobre los mártires de Japón de entre los años 1613 y 1624⁴¹.

En su crónica, Diego de San Francisco describe también el episodio de los tres japoneses que intentaron escapar de la ejecución y utiliza este hecho para ensalzar el comportamiento ejemplar de Lucía Fletes, una de las caseras de los franciscanos que también fue condenada a la hoguera⁴². Diego de San Francisco menciona por su nombre de pila solo a Diego Chimba y Domingo Tando, los dos cristianos que ninguna crónica duda en acusarlos de apóstatas. Asimismo, no nombra a Pablo Nangaixi, probablemente porque lo consideraron mártir en la orden franciscana. Al igual que el jesuita Garcés, tampoco indica la orden a la que servían los dos que intentaron huir, aunque en este caso esta omisión podría deberse a que el autor evitara criticar a los dominicos: ambas órdenes estaban aliadas en su ataque contra la Compañía de Jesús, como apunta el jesuita Francisco Pacheco⁴³.

CONCLUSIÓN

Tanto la crónica franciscana de Diego de San Francisco como la relación del dominico Melchor Manzano confirman que al menos dos japoneses, y probablemente un tercero

40 MANZANO DE HARO 1629, fol. 65r; ver Apéndice, cita 15.

41 SAN FRANCISCO 1625, fol. 4r.

42 SAN FRANCISCO 1625, fol. 48r; ver Apéndice, cita 16.

43 PACHECO 1623.

también, como comentan Manzano y las fuentes de los jesuitas, intentaron escapar sin éxito de la ejecución de los veinticinco religiosos condenados a la hoguera en Nagasaki en septiembre de 1622. No obstante, la función de este episodio en las narraciones varía: los franciscanos lo utilizan para enfatizar el comportamiento ejemplar de una de sus caseras y los dominicos intentan suavizar las implicaciones del evento frente a las acusaciones de los jesuitas.

La Compañía de Jesús tenía dos retóricas sobre este incidente. Por un lado, la versión oficial evita nombrar la orden a la que pertenecían los cristianos que intentaron huir y solo asegura que dos de ellos retrocedieron, mientras que mantiene dudas sobre la apostasía del tercero. Esta versión está incluida en la crónica del jesuita García Garcés, escrita en Manila, y en la carta *Annua* de 1622 compuesta por el jesuita Joam Rodríguez Giram en Macao. La segunda versión fue comunicada por el Rector de Nagasaki, Juan Baptista, y por el Provincial de Japón, Francisco Pacheco, en sus cartas escritas en Nagasaki: en ellas sí se identifica a los tres condenados como miembros de la orden de Santo Domingo y el comportamiento de los tres se reprueba en la misma medida, aunque solo se asegure que dos de ellos retrocedieron. Francisco Pacheco llega incluso a afirmar que los tres cometieron apostasía y que no fueron considerados mártires. Este discurso, más duro, de los jesuitas de Japón surge como respuesta a las críticas del dominico Diego Collado. Aunque la carta *Annua* también es muy crítica con la figura del dominico Collado, solo los documentos de Nagasaki que narran esta segunda versión utilizan los mártires para atacar a la orden de Santo Domingo.

La pintura de la Iglesia del Gesù refleja el conflicto entre dominicos y la Compañía de Jesús que mencionan los jesuitas Juan Baptista y Francisco Pacheco en sus cartas y por ello se enmarca en la retórica de la segunda versión y no de la oficial. Como estos en sus escritos, el cuadro denuncia el comportamiento de los tres dominicos japoneses que intentaron escapar de la ejecución de setiembre de 1622. La representación de las tres columnas vacías indica la presencia simbólica de estos tres dominicos mediante la omisión explícita de su figura en la escena. Así, se deja constancia de su actuación poco meritoria y se sugiere que no fueron considerados mártires.

El discurso del cuadro no sigue la retórica oficial de los jesuitas de Macao o de Manila, dado que estos no mencionan la orden a la que pertenecían los tres dominicos que intentaron escapar. Por ello, si el cuadro mostrase esta versión de los hechos, no sería necesario que representase las tres columnas vacías, ya que estas reflejan un acto deshonesto para los cristianos en general. Al despertar dudas sobre la actuación de los cristianos ejecutados, esta representación no favorecería a la Compañía de Jesús. Por ello, la representación debía de tener la intención de desprestigiar a los tres que huyeron y, consecuentemente, a la orden a la que pertenecían. El cuadro refleja el sentimiento y la opinión de los jesuitas de Japón, quienes en sus cartas utilizan el caso de estos tres dominicos para defenderse ante las acusaciones del dominico Diego Collado.

La pintura de la Iglesia del Gesù es un elemento esencial en la retórica de los jesuitas contra los dominicos. Teniendo en cuenta que este cuadro inspiró la crónica del jesuita Garcés, la pintura debió de servir como complemento a su relación, aportando la crítica a estos dominicos ausente en el texto de Garcés. Mientras la crónica muestra la versión oficial de los eventos, el cuadro desvela la opinión de los jesuitas en Japón y las tensiones que se produjeron con los dominicos.

APÉNDICE: CITAS

En las transcripciones se mantienen la ortografía y puntuación originales y las abreviaturas se expanden en cursiva.

Cita 1, GARCÉS 1625, fol. 15r: Y aunque aquellos no estauan debaxo de su obediencia, el zelo que tenia de la gloria de Dios y de la saluacion de todos, le hizo infiltrar con ellos en auifarlos de aquello que tenia por importante, para que los que salian de aquella carcel, todos glorificassen al Señor, y le ofreciessen sin faltar ninguno sus vidas en sacrificio.

Cita 2, GARCÉS 1625, fol. 17r: [...] segun se vio en aquellos dos que arriba pusimos, que aunque se salieron del fuego, y prometieron hazer lo que se les mandasse, no por, esso les dieron las vidas: antes les boluieron a echar en el fuego tantas vezes, que al fin se quemaron y murieron.

Cita 3, GARCÉS 1625, fols. 14v-15r: Y aunque de los tres hablaron algunos con duda, si caerian, y perderian el merito del martirio, de vno dellos cafi todos hablan bien: porque aunque salio del fuego, acudiendo las guardas a preguntarle si retrocedia, y si dexaua de ser Christiano, confieslan los mismos que dixo: Retroceder, esso no: y asi el mismo por si se boluio adentro, y de alli a poco cayo en tierra muerto. Por lo qual deste se tuuo por muy cierto que se deue contar con los santos Martires:

Cita 4, GARCÉS 1625, fol. 15v: Aunque los dos o tres de quien se duda por el caso referido en el capitulo pasado, ni las pinturas, ni las listas, o catalogos les dan tal nombre.

Cita 5, BAPTISTA DE BAEZA 1622, fol. 99r: Entre estos santos martyres ubo dos her{os}. Japones de S. domingo que no pudiendo sufrir el atroz huego que les daba saltaron fuera del y fueron a los ministros de la iusticia que alli estaban para que los librase mas por dos veces los tornaron a lançar en el huego no faltan quien habla mal diciendo que cayeron y que con todo los echaron por dos veces en el huego Dios ns. lo remedio aguo la fiesta algun tanto mas como la muchidumbre de los demais martyres fue rarissima en exemplo y edificacion no desdoro nada.

Cita 6, BAPTISTA DE BAEZA 1622, fol. 98r: Visto esto por fray Diogo Collado superior de los Dominicos hizo una cosa muy leue y que metio a toda esta cristiandade en grandes peligros y muertes y prisiones asi de Japones como Portugueses y fue ir de aqui con enbarcacion y gente a fira[n]do a hurtar de la carcel a su fraile y a los Españoles [...] mas el dicho fray Diogo se puso en saluo huyendo y dexo a los demas en la carcel y ya a otros muertos.

Cita 7, BAPTISTA DE BAEZA 1623, fol. 112v: De todos los martyres asi religiosos como seculare quedo esta cristiandad edificada y de su raro exemplo de paciencia y constancia hasta la muerte solos tres hermanos Japones de sandomingos saltaron del huejo muchas ueces y tantas los tornaron a echar en el los ministros de la Iusticia y los dos retrocedieron del tercero todos estan con duda si perseuero de lo qual los cristianos se desconsolaron mas como El demas resto perseuero no desdoro la fiesta y alegria de todos.

Cita 8, BAPTISTA DE BAEZA 1623, fol. 112v: [...] no quiso antes dexando descomulgados a los portugueses se fue a las filipinas y al *padre prouincial* y otros *padres* porque dieron parecer que los portugueses no auian incurrido en descomunião, los descomulgo tambien a todos diciendo que enpediamos las letras apostolicas e asi se fue y dicen que ha de ir por procurador a Roma alla lo uera Vp.

Cita 9, GARCÉS 1625, fol. 7r: Acrecento esta indignacion y furor, vna nueua que al mismo tiempo vino de Firando, que ciertos Christianos de Nangafaqui, moidos de zelo y defeo, de que vn Mi-

nifro tal del fanto Euangelio, como el Padre fray Luis Flores no estuuieffe tanto tiempo impedido de ayudar a aquella Chriftiandad, quebrantaron la carcel, y con otros dos Fieles que auia prefos, le facaron della. Accion inconfiderada y atreuida, por fer cofa dificil encubrirfe en Iapon el hecho, ni las perfonas, y por grande riefgo a que se ponian los vnos y los otros, con euidente daño de la Chriftiandad, como se experimento luego:

Cita 10, PACHECO 1623, fol. 136r: Alem destes cinco Irmãos Japões, deram o habito antes do martyrio a mais tres Japões, os quaes sendo que imados, por uezes se saíram da fogueira, e queriam escapar, e deram sinaes que retrocediam; e assi o comum do pouo os não tem por martyres, e na inquirição juridica que ia fiz tirar de todos estes martyres, as testemunhas não dão bom testemunho destes tres do habito de S. Domingos, e sem duuida, quando o Snor Bispo der sentença uistos os autos, os mandara excluir do Numero dos outros.

Cita 11, PACHECO 1623, fol. 135v: O que dizem, que he boa proua de os Dominicanos acudiam a Xpandade mais *que* os da *Companhia*.

Cita 12, PACHECO 1623, fol. 135v: O terem mais martyres, foi, não por elles acudirem mais, que bem se escondiam, senão por que os *que* os escondiam, eram pessoas de pouco porte, e autoridade, e dauam lhe mais *facilmente*.

Cita 13, PACHECO 1623, fol. 136r: Da *Companhia* como la tem ido nas informações, temos diz ate martyres mor numero, *que* nenhum dos outros religiosos.

Cita 14, RODRÍGUEZ GIRAM 1623, fols. 18v-19r: Erão estes tres Irmãos Japoens terceirões ou donatos de *huma* das outras religioens recebidos em tão pr taes no tronco de Omura depois, a o *que* parece, de sentenciados a morte por serem dojucos e pregadores. Estauão uestidos *com* seus habitos atados as columnas como os mais, mas não se atreuyendo a sofrer o fogo, desatandose se sairão delle, indo dous delles a buscar *quem* os saluasse; e dizendolhes *que* se retrocedessem na fee inuocando o nome de Amida os Saluarião *facilmente* o inuocarão em final *que* deixauão de ser Christãos [...] O terceiro era *homen* cazado prezo por pregador, e catequista; cuja molher *aly tambe*m acabose santamente. Este ajnda *que* se sayo algumas uezes do fogo, com tudo não se uiu nelle tão claramente como nos dous que retrocesse na fee, antes *alguns* dizem *que* uirão sinais do contrario.

Cita 15, MANZANO DE HARO 1629, fol. 65r: Qual todo lleno de Dios, lleuado de la vehemencia del espiritu, y ayudado del fuego, cuyo centro es lo alto, se leuantaua dos codos del fuelo transportado en Dios, como muchos deponen que vieron al Santo fray Angel Orfuchi, que al falir del alma, deuia de querer el cuerpo yrfe tras ella, por no dexar tan fanta compañia. Qual pareciendole que dos de los Iapones mostrauan flaqueza, se defato del madero, y fue corriendo a ellos, y los animo, y se boluio a fu columna, temiendo no le faltasse *tan* querida epofa, como lo hizo Pablo Nagayxi Catequizador de los Padres de Santo Domingo.

Cita 16, SAN FRANCISCO 1625, fol. 48r: Y mucho mas quando uno de los veinte y cinco, llamado Diego, que era Iapon Doxico, que estava a un lado de la fanta, se aparto del fuego, dexando fu madero, y procurando librarfe de la muerte; conque, como lo blanco fale mas, junto a lo negro por la opoficion, así tambien la fortaleza de nuestra fanta Lucia falio mas, y campeon mucho, opuesta a la del Iapon Diego. Al qual dixeron otros Martyres, animandolo, para que no mostrasse flaqueza: mira effa muger, como sufre tan varonilmente, y con tan admirable fortaleza: y averguençate, de fer para menos que ella; pero de nada le sirvio: porque el se falio del fuego: mas los verdugos le bolvieron a el por fuerza ignominiosamente, y dandole de rejonazos, le arrojaron al fuego. Lo mismo fucedio a otro Iapon llamdo Domingo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAPTISTA DE BAEZA, Juan, «Carta Para García Garcés Y Pedro Morejón Del 14 de Octubre de 1622», Manuscrito, Nagasaki, 1622 (ARSI JapSin34, fols. 98r-100v).
- , «Carta Para Mutio Viteleschi Del 12 de Marzo de 1623», Manuscrito, Nagasaki, 1623 (ARSI JapSin34, ff. 112r-113v).
- BOXER, Charles R., *The Christian Century in Japan: 1549-1650*. Oakland: University of California Press. 1951.
- GARCÉS, García, «Relacion Copiosa de Los Muchos Y Atroces Martyrios Que Este Año Passado de 1622 Uuo En El Reyno Del Iapon, Collegiada Principalmente de Las Cartas de Los P. de La Comp. de Iesus Que Alli Residen Y de Lo Que Refieron Los Que de Aquel Reyno Han Venido En Los Dos Nauios Que Aqui Han Llegado. En Manila 15 de Henero de 1623», Manuscrito, Manila, 1623 (ARSI JapSin 29, ff. 36-61).
- , *Relacion de La Persecucion Que Huuo En La Iglesia de Iapon Y de Los Insignes Martires Que Gloriosamente Dieron Sus Vidas En Defensa de Nuestra Santa Fe, El Año de 1622*. Edited by Luís Sánchez, Madrid, 1625.
- HESSELINK, Reinier H., *The Dream of Christian Nagasaki: World Trade and the Clash of Cultures 1560-1640*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.
- KŌSO, Toshiaki, «García Garcés». *Laures Rare Book Database Project & Virtual Library. Additional Information: European Personal Names*. Sophia University, <http://laures.cc.sophia.ac.jp/laures/start/sel=8-2/subsel=G/>, 2012 [a].
- , «Francisco Pacheco», *Laures Rare Book Database Project & Virtual Library. Additional Information: European Personal Names*, Sophia University, <http://laures.cc.sophia.ac.jp/laures/start/sel=8-2/subsel=P/>. 2012 [b].
- MANZANO DE HARO, Melchor, *Breve Relatione Del Martirio d'undici Religiosi Dell'Ordine Di S. Domenico, Seguito Nel Giappone Del 1618 E 1622. Hauuata Per Lettere Dal P. fol. Melchior Manzano Prior Di Manila, Del Medesimo Ordine*. Edited by Bartolomeo Zannetti, Roma, 1624.
- , Melchor, *Historia Del Insigne, Y Excelente Martyrio Que Diez Y Siete Religiosos de La Prouincia Del Santo Rosario de Filipinas, de La Orden de Santo Domingo, Padedieron En El Populoso Imperio de Iapon, Por La Predicacion Del Santo Euangelio de Iesu Christo Nuestro Dios*. Edited by Andrés de Parra, Madrid.
- MCCALL, John E., «Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macau Before 1635», *Artibus Asiae* 11 (1/2): 45–69, (1948). 1629.
- MONTANI, Elena, Erik PENDER, and Dario SCIANETTI (eds.), *Flemish Masters and Other Artists: Foreign Artists from the Heritage of the Fondo Edifici Di Culto Del Ministero Dell'interno*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2008.
- PACHECO, Francisco, «Carta Para Nuno Mascarenhas Del 8 de Marzo de 1623», Manuscrito, Nagasaki, 1623. (ARSI JapSin 38, ff. 135r-136r)

- RODRÍGUEZ GIRAM, João, «Annuae Japoniae 1622», Manuscrito, Macao (ARSI JapSin 60, ff. 1r-108r), 1623.
- SAKAMOTO, Mitsuru, Tadashi SUGASE, and Naruse FUJIO (eds.), *Nanban Bijutsu to Yōfūga*, Vol. 20, Genshoku Nihon No Bijutsu, Tokyo: Shōgakkan, 1970.
- SAN FRANCISCO, Diego de [1625]. *Relacion Verdadera, Y Breve de La Persecucion, Y Martirios Que Padecieron Por La Confesion de Nuestra Santa Fee Catholica de Iapon, Quinze Religiosos de La Prouincia de S. Gregorio, de Los Descalços Del Orden de Nuestro Seraphico P. S. Francisco de Las Islas Philipinas. A Donde Tambien Se Trata de Otros Muchos Martires Religiosos de Otras Religiones, Y Seculares de Diferentes Estados. Todos Los Quales Padecieron En Iapon Desde El Año de 1613 Hasta El de 1624*. Edited by Thomas Pimpin, Manila.
- SCHÜTTE, Josef Franz, *Monumenta Missionum Societatis Iesu*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1975.
- SUNTORY MUSEUM OF ART, KOBE CITY MUSEUM, AND NIKKEI INC. (eds.), *Nanban Bijutsu No Hikari to Kage: Taisei Ōkō Kibazu Byōbu No Nazo*. Tokyo: Nikkei Inc., 2011.

BODAS REALES EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL: DEL EPITALAMIO AL ÁLBUM LITOGRAFICO

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I

RESUMEN

El presente trabajo estudia los cambios en la representación de las bodas reales de la Edad Moderna al siglo XIX en España. Se estudian las diferencias en la literatura y las imágenes nupciales, el paso de los epitalamios ilustrados barrocos a la prensa ilustrada y los álbumes de litografías que recogieron una imagen distinta del matrimonio regio. En la España del XIX las uniones matrimoniales reales se plasmaron en la prensa como fruto del amor y no de la unión dinástica.

PALABRAS CLAVE

Bodas reales, litografía, epitalamios, siglo XIX, España.

ABSTRACT

This paper deals with the changes in the representation of the Royal Weddings of the Modern Age to the 19th Century in Spain. It studies the differences in the literature and in the nuptial depictions, the transition from the Baroque illustrated Epithalamium to the illustrated press and the albums of lithographs that collected a misleading picture of the royal marriage. In the 19th Century Spain the royal weddings are permanently imprinted in the press as a result of love and not of a dynastic union.

KEYWORDS

Royal weddings, Lithograph, epithalamium, 19th Century, Spain.

La monarquía hispánica celebró durante la Edad Moderna las bodas reales con gran pompa y esplendor, quedando reflejada la espectacularidad de los festejos en las relaciones festivas y la imagen alegórica del nuevo matrimonio en la literatura de epitalamios e himeneos. Esta literatura festiva, que en ocasiones se publicaba ilustrada con grabados, trasladaba la imagen de una monarquía virtuosa que con el matrimonio aseguraba a sus súbditos la continuidad de la dinastía y la esperanza de prosperidad. El siglo XIX supuso notables cambios en la representación artística de los matrimonios regios, tanto a nivel del mensaje ideológico transmitido, como de la popularización de la imagen nupcial. Si los epitalamios fueron un género erudito, la prensa y la litografía impusieron en el siglo XIX un nuevo modelo propagandístico. Los viajes de los contrayentes, las ceremonias, los regalos, las comitivas, y los nuevos escenarios nupciales quedaron plasmados en las revistas ilustradas y en los álbumes litográficos. Este texto analiza los modelos que desde Europa se impusieron en el modo de difundir la imagen regia nupcial. También cómo los nuevos medios de masas forjaron la concepción de una monarquía parlamentaria que debía mostrar una imagen más cercana, sentimental y familiar. De este modo el mensaje ideológico transmitido en lienzos, grabados y litografías fue perdiendo su carga simbólica y alegórica con el fin de adaptarse a los nuevos tiempos.

LA LITERATURA NUPCIAL EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

Durante el Renacimiento y el Barroco la celebración de una boda regia suponía una ocasión inmejorable para que las dinastías europeas realizaran toda una serie de imágenes y publicaciones de carácter propagandístico que exaltaban a las dinastías que se unían en matrimonio, a sus contrayentes y que cantaban las virtudes y beneficios que la unión conllevaría. Las imágenes sirvieron a menudo como vehículo de esta propaganda, insertas dentro de los llamados Epitalamios e Himeneos, que eran composiciones literarias en prosa o en verso ilustradas a menudo con complejos grabados alegóricos, con emblemas de gran erudición o incluso con escenas de los festejos llevados a cabo¹. Cortes como la española, la francesa, la inglesa y especialmente la austríaca fueron muy prolíficas en la publicación de este tipo de obras, a menudo escritas por miembros de la orden jesuita, especialistas en el uso de la alegoría y la emblemática con un fin didáctico y propagandístico.

Los textos en este tipo de literatura solían estar escritos a menudo en latín o bien en la lengua vehicular de la corte en cuestión, y generalmente desarrollaban, como hemos dicho, discursos de carácter apologético, genealógico o bien el relato de las festividades, acompañados a menudo con numerosas poesías, también con un alto contenido simbólico. Por su parte, las imágenes resultan aún más interesantes. No son muchos los ejemplos de epitalamios españoles en los que encontramos imágenes de los contrayentes o representaciones reales de la ceremonia en cuestión. Podemos citar por ejemplo el *Epithalamium*

1 Véase Inmaculada RODRÍGUEZ, «Epitalamios e Himeneos: iconografía y literatura nupcial en las cortes europeas», *Revista Imago*, 2 (2010), pp. 7-24, y también Inmaculada RODRÍGUEZ y Víctor MÍNGUEZ, *Himeneo en la corte. Poder, representaciones nupciales y cultura visual en las cortes europeas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.

Charitatis Caroli II de François-Didier de Sevin publicado en 1700 en Amberes, y grabada por Jacobus Harrew², que representa a Carlos II y María Ana de Neoburgo, pero que en sí misma no deja de ser una imagen de alto contenido alegórico. Este mismo carácter tienen los textos compuestos para el matrimonio entre María Ana de Austria, hija de Felipe III, y el archiduque Fernando de Austria, futuro emperador Fernando III. El Colegio universitario jesuita de Graz compuso un magnífico epitalamio: *Ephitalamium symbolicum Conjugibus Porphirogenetis* (Ernesti Widmanstadii, Graz, 1631), que es un auténtico libro de emblemas, pues cuenta con cincuenta composiciones originales de alto contenido en las que se exalta el papel de las dos ramas de los Habsburgo como defensores de la Religión y de la orden jesuita³. En 1666 la hija de Felipe IV, Margarita Teresa, se casó con el emperador Leopoldo I. La unión fue empleada por la rama austríaca para hacer una extensa propaganda en la que manifestar su derecho a una posible sucesión española, entre las publicaciones podemos destacar un epitalamio genealógico, la *Genealogia serenissima domus austriacae* (Graz 1666), con maravillosas imágenes emblemáticas en las que se incide en los beneficios de ambas ramas por sus matrimonios y en el ejemplo político y moral de los miembros de la dinastía para Leopoldo. Aunque con menos imágenes emblemáticas la literatura nupcial del siglo XVIII de miembros de la monarquía española seguirá el mismo carácter que éstas del siglo XVII.

LOS MODELOS DECIMONÓNICOS EUROPEOS DE BODAS REGIAS

En 1810 tiene lugar la boda entre Napoleón Bonaparte y María Luisa de Habsburgo-Lorena, un matrimonio concertado por pura estrategia política y sucesoria del emperador. Este festejo se planificó como una boda de estado, a diferencia del primer matrimonio de Napoleón que aconteció en la más estricta intimidad, y él mismo se implicó en una organización de festejos más propia del ritual de la Edad Moderna que de la Francia revolucionaria. Se preparó una embajada que se dirigió a Viena para pedir la mano de la novia, a la que se le ofrecieron numerosos presentes. Se organizaron festejos y una boda por poderes al estilo tradicional, así como un aparatoso viaje de la novia hacia París. En la capital francesa los contrayentes realizaron una magnífica entrada triunfal, para lo cual se construyeron arquitecturas y decoraciones efímeras de gran envergadura. Cada uno de los acontecimientos fueron recogidos en lienzos y además fueron narrados en una obra titulada *Description des Cérémonies et des Fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche* (Paris, 1810), con estampas diseñadas por Charles Percier y P. F. L. Fontaine y grabadas por Pauquet y C. Normand. El volumen recogía todos los planos y alzados de los edificios efímeros y decoraciones realizadas para

2 *Ephitalamium Charitatis Caroli II. Indiarum et Hispaniarum Regis, nec non Mariae Annae Serenissimae Principis Bavaro-Neoburgicae Indiarum et Hispaniarum reginae*. Antuerpiae, Typis H.I. Verdussen, ca. 1700, (Biblioteca Nacional, Madrid).

3 Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, «Matrimonio, dinastía y religión: los Habsburgo y la orden jesuítica en los epitalamios del siglo XVIII», en *Universos en construcción*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, en prensa.



Fig. 1. Ceremonia de boda de Napoleón y María Luisa, Charles Percier y P. F. L. Fontaine, grabado por Pauquet y C. Normand, en *Description des Cérémonies et des Fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche* (Paris, 1810).

la ocasión con imágenes de la capilla nupcial decorada con la situación de cada personaje, el matrimonio civil, la entrada en París bajo el Arco de Triunfo para asistir al matrimonio religioso, el cortejo pasando por el jardín de las Tullerías engalanado con decoraciones efímeras, la llegada de la novia a los jardines de las Tullerías, la llegada de los novios al vestíbulo del Palacio de las Tullerías, el cortejo por la Gran Galería del Louvre, una magnífica escena del matrimonio religioso con la *dextrarum iunctio* y mostrando las riquísimas decoraciones y palcos [Fig. 1], etcétera.

Otro volumen publicado en esa misma fecha fue el de *Fêtes a l'occasion du Mariage de S.M. Napoléon, empereur des Français, Roi d'Italie, avec Marie-Louise, Archiduchesse d'Autriche* (Paris, L. Ch. Soyer, 1810) con una descripción del arquitecto M. Goulet y los grabados con las decoraciones y las iluminaciones del festejo. El folleto apenas tiene cuarenta y ocho páginas, pero lo interesante es el detallismo de los grabados incluidos que recogen el Arco de Triunfo de la Estrella y sus decoraciones, la tribuna de la orquesta en las Tullerías [Fig. 2], la decoración de la capilla, del Puente de la Concorde, del edificio del Cuerpo Legislativo, de los Ministerios de la Marina, Justicia, Relaciones Exteriores, Finanzas, Tesoro Público, Guerra, del Palacio del Senado, del Palacio del Instituto de Francia, del Hotel de los Inválidos, del Panteón, del Museo de Historia Natural de la

Escuela de Minas, del Banco de Francia, el Obelisco de las Victorias, etcétera, con un total de sesenta y cuatro planchas.

Sin duda estos dos volúmenes sentaron las bases para la producción de relaciones festivas en el siglo XIX muy distintas a las que hasta el siglo XVIII nos encontramos. En primer lugar se escribirán en lengua vernácula, el latín había dejado de ser la lengua vehicular de la alta cultura y de la propaganda internacional. En segundo lugar, incorporarán gran cantidad de imágenes, bien grabadas o litografiadas, incluso coloreadas, con la finalidad de que se convirtieran en un producto comercial y llegar al mayor público posible. Por ello no saldrán de las Imprentas Reales o de las prensas de los jesuitas, sino que serán editadas por las imprentas privadas, incluso compitiendo entre sí por sacar el producto más atractivo o con más imágenes. Y este modelo que podríamos denominar como democrático enlaza con otra de sus características, el hecho de que ya no son textos apologéticos, alegóricos o simbólicos, sino simples narraciones periodísticas de los acontecimientos, con la mera descripción de los mismos y la parafernalia decorativa. De hecho, muchas de estas festividades serán narradas en las revistas ilustradas o en la prensa periódica y no necesariamente en una relación festiva oficial.

Podemos citar un ejemplo más tardío, en este caso en la modalidad de álbum, del que también veremos ejemplos en España. Se trata del álbum *Intagli e dichiarazioni di apparati e di carri trionfali fatti in Reggio Nel Maggio dell'anno 1842 per le nozze delle Altezze Reali L'Ardic. Francesco Ferdinando príncipe Ereditario di Modena e la Principessa Adelgonda di Baviera* (Reggio, 1842). La obra narra las mascaradas diurna y nocturna organizadas en Reggio con motivo

de la boda en mayo de 1842 entre el príncipe heredero del ducado de Módena y una princesa bávara. El día 22 de mayo se organizó un magnífico desfile con carros efímeros organizados por el ayuntamiento de Reggio, el de Correggio, el de Scandiano, y otras muchas ciudades del Ducado. Fruto del periodo en el que nos encontramos el estilo arquitectónico y decorativo de los diferentes carros y decoraciones muestran el eclecticismo de la época: carros con pabellones neogóticos, de estilo oriental y griego, una torre china, una columna egipcia [Fig. 3], el Parnaso, un Dragón, un Elefante para el desfile diurno; carros con motivos mitológicos y los dioses del Olimpo para el nocturno; y ricas decoraciones en los edificios oficiales y en las fachadas de los nobles.

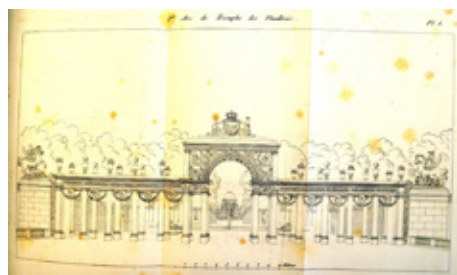


Fig. 2. Arco de Triunfo de las Tullerías, en *Fêtes a l'occasion du Mariage de S.M. Napoléon, empereur des Français, Roi d'Italie, avec Marie-Louise, Archiduchesse d'Autriche* (Paris, L. Ch. Soyer, 1810).

DEL EPITALAMIO A LA PRENSA PERIÓDICA EN LA PRIMERA MITAD DEL XIX ESPAÑOL

El final del siglo XVIII trajo algunos cambios para la política matrimonial de la corona española. Las uniones siguieron realizándose por intereses políticos y económicos, tanto es así que Carlos III promulgó el 27 marzo 1776 una *Pragmática Sanción para evitar el abuso de contraer matrimonios desiguales* por la que incluso los príncipes, princesas, infantes e infantas debían pedir expresa autorización al monarca⁴. Se evitaba así la posibilidad de que la nobleza española pudiera intrigar para acercarse al trono de España, a causa del episodio del matrimonio morganático del infante Luis Antonio, hermano del rey. De este modo, si no pedían ese permiso, debían renunciar a todos los derechos, títulos, honores y prerrogativas.

En el final del siglo XVIII apenas hay bodas reseñables en España: la de la infanta María Ana Victoria con José de Braganza en 1727 –tras el fallido intento con Luis XV de Francia–, y la de María Antonia Fernanda con Víctor Amadeo de Saboya en 1750. Ambas eran hijas de Felipe V y apenas generaron los típicos epitalamios en forma de composiciones poéticas pastoriles. Tratándose de infantas los festejos consistieron en iluminaciones, fuegos de artificio y una carrera por las calles de Madrid, que fueron recogidos por la *Gaceta*

4 *Pragmática – Sanción a consulta del Consejo, en que S. M. Establece lo conveniente para que los hijos de familias, con arreglo a las Leyes del Reyno, pidan el consejo y consentimiento paterno antes de celebrar esponsales, haciendo lo mismo, en defecto de padres, a las madres, abuelos, o deudos mas cercanos, y a falta de ellos hábiles a los tutores y curadores, baxo las declaraciones y penas que expresa*, Madrid: Antonio Sanz, 1776.



Fig. 3. Pirámide egipcia, en *Intagli e dichiarazioni di apparati e di carri trionfali fatti in Reggio Nel Maggio dell'anno 1842 per le nozze delle Altezze Reali L'Ardic. Francesco Ferdinando príncipe Ereditario di Modena e la Principessa Adelgonda di Baviera* (Reggio, 1842).

de Madrid⁵. No obstante, en el caso de esta última existe en la Biblioteca Nacional de Madrid un *Bosquejo de la Máscara Real que los Gremios de la Ciudad de Barcelona, executan en obsequio de la Serenísima Señora Infanta D^a María Antonia Duquesa de Saboya*. Se trata de un magnífico álbum de veintisiete acuarelas de un autor anónimo español realizado para plasmar la mascarada que se organizó por parte de la ciudad de Barcelona para recibir a la infanta, que iba camino de Turín, festejos recogidos además en una relación impresa⁶. Todavía en los inicios del siglo XIX, en 1802, un doble matrimonio fue motivo para la organización de una mascarada. Se trata del famoso festejo que tuvo lugar en Barcelona con motivo del matrimonio de Fernando VII con María Antonia de Nápoles y el de la infanta María Isabel con Francisco I de las Dos Sicilias. Como en el anterior se trata de una fiesta popular organizada por los colegios y los gremios que estamparon los carros alegóricos y los disfraces de los participantes⁷. Se trata por tanto de una literatura nupcial a medio camino entre la relación festiva y los álbumes litográficos que analizaremos más adelante.

En 1816 tuvo lugar la segunda boda de Fernando VII con Isabel de Braganza. Para entonces Fernando era ya monarca y por tanto el aparato propagandístico para su boda fue aún más acentuado. Como se ha destacado su boda fue una inyección de esperanza y regeneración⁸. Además se organizó la boda del

hermano del monarca Carlos María Isidro con la hermana de la reina, María Francisco de Braganza. Las hermanas desembarcaron en Cádiz procedentes de Brasil, quedando reco-

-
- 5 *Gaceta de Madrid*, 14 y 21 de abril de 1705. En *Bodas Reales en Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2001, pp. 21-22.
- 6 *Bosquejo de la Máscara Real que los Gremios de la Ciudad de Barcelona, executan en obsequio de la Serenísima Señora Infanta D^a María Antonia Duquesa de Saboya*, dentro del folleto *Festivas Demostraciones que en el día 30 de abril de 1750 se executaron al arribo de la Serenissima Señora Doña Maria Antonia Fernanda Infanta de España, Duquesa de Saboya, &c. Por la Fidelisima Ciudad de Cervera, siendo su Corregidor Don Juan Manuel de Porell*, Barcelona: Imprenta de los Herederos de María Marli, 1750.
- 7 *Relación de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos que han ocurrido en la ciudad de Barcelona, desde el 11 de Septiembre hasta principios de Noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SS.MM. y AA. A dicha Ciudad, y del viage a la Villa de Figueras*, Barcelona, Por la Compañía de Jordi, Roca, y Gaspar. S.a. Sobre estos festejos hay una amplia bibliografía. M^o de los Ángeles PÉREZ SAMPER, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona: Universidad, 1973; R. GARCÍA y F. QUÍLEZ, *La Máscara Real. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, Barcelona: MNAC, 2001, y Laura García Sánchez, «Formas literarias para la fiesta. Pervivencia de las tipologías textuales barrocas en la reconstrucción de un viaje real de principios del siglo XIX: Carlos IV en Barcelona», en Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, eds., *Iberoamérica en Perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Castellón: Universitat Jaume I, 2016, pp. 187-206.
- 8 Antonio CALVO MATURANA, «María Antonia de Borbón e Isabel de Braganza: el valor simbólico de las dos primeras mujeres de Fernando VII», *Feminismos*, 16 (2010), pp. 13-38.

gido dicho testimonio en una relación festiva y en grabados⁹. Pasaron por Sevilla¹⁰ y en Madrid fueron recibidas con el boato debido¹¹. Debido a la muerte prematura de Isabel de Braganza durante el parto en 1819 el monarca se volvía a casar, en esta tercera ocasión con María Josefa Amalia de Sajonia. En 1820 se una colección de cinco estampas con los adornos para las entradas de ambas reinas en Madrid¹². Se trata de unos grabados de dibujo muy libre sin firmar, que representan el arco de la puerta de Alcalá para la entrada de Isabel de Braganza en 1816 [Fig. 4], y el arco en la calle de Alcalá, el arco de la puerta de Atocha, la Fuente y arco de la Villa y la puerta, pirámide y castillos del embarcadero del Real Canal de Manzanares para la entrada de la de María Josefa Amalia en 1819. Un lienzo anónimo recoge también el arco de 1816 en la *Entrada en Madrid de la reina Isabel de Braganza* (Museo de Historia de Madrid).

La cuarta boda de Fernando VII que tuvo lugar en la Corte fue la boda con María Cristina de Borbón, princesa de las Dos Sicilias. Carlos Reyero reconoce ya en las celebraciones públicas para la entrada en la Corte de la reina con motivo de esta boda recursos persuasivos nuevos, como por ejemplo la introducción de la historia como elemento legitimador de la monarquía¹³. Las arquitecturas efímeras fueron levantadas por los mejores arquitectos, escultores y pintores, como Francisco Javier de Mariategui en la Puerta de Atocha, el Templo de Himeneo en el Prado de Valeriano Salvatierra y Antonio López Aguado, los



Fig. 4. Arco de la Puerta de Alcalá para la entrada de Isabel de Braganza en 1816, en *Ornatos en las calles de Madrid con motivo de la entradas de las reinas d.^a María Isabel de Braganza y d.^a María Josefa de Amalia en 1816 y 1819.*

-
- 9 *La ciudad de Cádiz en los felices días de la llegada y mansión de su muy amada Reina y serenísima Señora Infanta*. Cádiz: Oficina de don Nicolás de Requena, Impresor Honorario de la Real Cámara de S.M., del gobierno y ayuntamiento, 1816.
- 10 Fr. José GOVÉA y ÁGREDA, *Fiestas Reales con que celebró la Muy N. y Muy L. ciudad de Sevilla la venida de su Augusta Reina y Señora Doña María Isabel Francisca y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asís de Braganza. Se da a luz de orden de su Excmo. Ayuntamiento y la escribió...* Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1816.
- 11 Sobre su recibimiento en Madrid y sus exequias fúnebres véase el magnífico estudio de: Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, «Cénit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII», en M.T. Sauret Guerrero y A. Quiles Faz, eds., *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Málaga: CED- MA, 2002, vol. II, pp. 199-215. Camacho recoge también los folletos publicados describiendo los adornos y la documentación existente en el Archivo de la Villa.
- 12 *Ornatos en las calles de Madrid con motivo de la entradas de las reinas d.^a María Isabel de Braganza y d.^a María Josefa de Amalia en 1816 y 1819.*
- 13 Carlos REYERO, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid: Siglo XXI, 2015, p. 161. Las relaciones publicadas fueron dos: D.M.N. y D.J.S.M., *Relación de la entrada en la M. H. V. De Madrid de nuestra augusta reina y señora doña María Cristina de Borbón*, Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829 y *Exposición de los festejos...*

adornos de las gradas de San Felipe el Real y la decoración de la fuente de la Villa también de López Aguado, y Custodio Moreno el arco de la calle de Alcalá y el templete en la fuente de la Puerta del Sol o Monumento a la memoria de los conquistadores del Nuevo Mundo. Para eternizar y difundir dicha arquitectura efímera el Real Establecimiento litográfico publicó una colección de estampas con un carácter comercial¹⁴. López Aguado y Moreno se encargaron de realizar los dibujos preparatorios que llevarían a la litografía José Santiró y Francisco de la Torre. Las seis estampas representaban magníficamente dichas arquitecturas y adornos. Como en las anteriores ocasiones la colección de estampas no va incluida en la relación festiva o acompañando a éstas, si no que se vendían como una colección.

En 1833 moría Fernando VII, dejando a María Cristina como reina viuda regente. Al poco tiempo la reina contraería segundas nupcias, pero sería un enlace secreto: la de la regente María Cristina con el guardia de Corps Fernando Muñoz, por lo que lo único que se publicó fueron testimonios en la prensa, sin imágenes, en los que se cuestionaba a la reina por este acto.

Pero sin duda las bodas que más imágenes generaron en el siglo XIX fueron las de los dos monarcas que se casaron en lo que resta de siglo: Isabel II –y su hermana María Fernanda– y Alfonso XII.

LAS BODAS REALES: ISABEL II Y LUISA FERNANDA

En octubre de 1846 Isabel II se casaba con su primo Francisco de Asís y su hermana Luisa Fernanda con Antonio de Orleans, hijo del rey Luis Felipe de Francia.¹⁵ Las velaciones tuvieron lugar en la Basílica de Nuestra Señora de Atocha, mientras que el matrimonio se celebró en el Salón del Trono o Salón de Embajadores del Palacio Real. A diferencia de los matrimonios regios de siglos pasados no se había celebrado un matrimonio por poderes y luego las velaciones, sino que la ceremonia nupcial se realizó con la asistencia de ambos contrayentes, en presencia de toda la corte y en la sala de mayor representación del reino, para posteriormente hacer las velaciones en Atocha¹⁶. Todo el ciclo de la llegada de los príncipes franceses a Madrid, su recibimiento en el palacio real y las escenas de la boda fueron recogidas en numerosas obras de arte. Reyero cita los lienzos de Pharamond Blanchard *La entrada en Madrid de sus SSAARR los duques de Montpensier y Aumale, El paseo de SSAARR los duques de Montpensier y de Aumale por la calle de la Montera de Madrid e Iluminación en el Prado de Madrid verificada el 18 de octubre de 1846, con motivo de las bodas de SSMM y AARR los serenísimos infantes duques de Montpensier* (c. 1846, Colección particular, Villamanrique de

14 *Colección de estampas litográficas que representan los monumentos erigidos de orden del Excelentísimo Ayuntamiento de la muy heroica Villa de Madrid en el año de 1829 con motivo del feliz enlace de nuestro augusto soberano el señor D. Fernando VII con la serma. señora princesa de las dos Sicilias doña María Cristina de Borbón*, Madrid: Real Establecimiento Litográfico, 1829.

15 Rosario CAMACHO, «Fiestas nupciales: La celebración de las bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga», *Boletín de Arte*, 15, (1994), pp. 189-208. También Nieves PANADERO PEROPADRE, «Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II», *Goya*, 229-230 (1992), pp. 77-88.

16 *Gaceta de Madrid*, 11 de octubre de 1846.

la Condesa), entre otros, como las fiestas de toros, recogidas también en un lienzo de José Rubio Villegas (Museo de Historia de Madrid)¹⁷.

Como bien ha apuntado Reyero la boda de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda, marcó un punto de inflexión. Pues a diferencia de la de sus padres, la iconografía y el discurso fueron muy diferentes. Frente a un lenguaje clásico y un programa imperial, la boda de Isabel II empleó una decoración evasiva –medieval y pintoresca– y un mensaje en el que se celebraba, no la alianza gloriosa de estados, si no el amor.¹⁸ Rosario Camacho, que estudio con detalle los festejos de esta doble boda, también ve en ella el final de una época, con elementos claramente diferentes: la nueva concepción de la monarquía, la consideración de este tipo de fiestas como pura diversión popular, fuera de lucimientos retóricos, el rechazo al derroche económico y los avances técnicos¹⁹. Pero además la gran diferencia con respecto a las bodas anteriores es la masiva difusión en la prensa de la doble boda real en la que ese discurso del amor y la libre elección de sus esposos por parte de la reina y la infanta fue el predominante. Por ejemplo, entre los periódicos que recogieron el acontecimiento destacaron el *Heraldo*, *El Español*, la *Gaceta de Madrid* y el *Semanario pintoresco español*, incluso Galdós le dedicó uno de sus Episodios Nacionales: *Bodas Reales*. Los primeros se hicieron eco fundamentalmente de todos los aspectos organizativos de la corrida de toros, la iluminación del paseo del Prado, que se realizó bajo la dirección del artista José Abrial y que consistió en una galería de gusto chinesco, la descripción del proyecto de la decoración de la iglesia del Buen Suceso representando un templo greco-romano, que quedó sin terminar, así como de los adornos con colgaduras y retratos de las casas consistoriales²⁰.

El principal acontecimiento público además de las luminarias y las corridas de toros, fue el desfile de los esposos de camino a la ceremonia religiosa en la Basílica de Atocha el 11 de octubre, novedad también en los festejos nupciales²¹. Recordemos que la participación de los contrayentes durante los siglos XVII y XVIII consistió básicamente en la entrada triunfal de la reina y en casos de excepcionales de ambos cónyuges, o bien la salida al balcón para las corridas de toros o los fuegos de artificio. Pero en el XIX ya no se trataba tanto de la comitiva de la reina y de la representación de gremios o autoridades municipales, sino que estaba formada por los representantes del gobierno y la familia real, escoltados por los militares y los sirvientes de palacio, que no hacían una entrada triunfal, sino que acompañaban a los contrayentes a sus velaciones. La comitiva estaba formada de este modo por la caballería, los clarines y timbales, los reyes de armas, los coches con los gentileshombres de casa y boca, los de los mayordomos, los coches de gala de los grandes de España, que generalmente eran los miembros del gobierno, los coches con la servidumbre de palacio, los coches de los embajadores, y los carruajes de los infantes, la reina madre, el de los reyes, precedidos de la guardia de batidores y de coches de respeto. Cerraban la marcha diferentes cuerpos del ejército.

17 REYERO, *Monarquía y Romanticismo*, p. 182.

18 REYERO, *Monarquía y Romanticismo*, p. 184.

19 CAMACHO, «Fiestas nupciales», p. 190.

20 *Gaceta de Madrid*, 8 de octubre de 1846.

21 *Gaceta de Madrid*, 12 de octubre de 1846.



Fig. 5. Vista del Salón de Embajadores en el acto de los desposorios de S.M. y A., *Semanario Pintoresco Español*, n.º 42, del 18 de octubre de 1846.

Las publicaciones del *Semanario Pintoresco Español* fueron aún más interesantes que las del *Heraldo*, la *Gaceta* y *El Español* porque incluyeron numerosos grabados xilográficos recogiendo a los protagonistas y las escenas principales. El número del 10 de octubre de 1846 dedicaba un precioso especial al cumpleaños y celebración del matrimonio de la reina. El número básicamente anunciaba cuales iban a ser las ceremonias y mostraba una vista del Palacio Real, el retrato de la reina, el de su hermana, el de Francisco de Asís, y el del Duque de Montpensier. La portada mostraba a los contrayentes dentro de una medalla retratados de perfil y rodeados de las musas. El número del 18 de octubre de 1846 recogía la descripción de las fiestas reales con motivo del casamiento de la reina y de la infanta mostrando en su portada una escena del Salón de Embajadores en el momento en que las dos hermanas se acercaban al Patriarca para iniciar la ceremonia [Fig. 5]. Esa es precisamente una de las cosas que señala el redactor al remarcar el interés que tiene le público contemporáneo por la «reproducción rápida y fiel de las cosas del momento», lamentándose de que otras ceremonias de este estilo no hubieran sido recogidas en imágenes en siglos en los «tiempos remotos»²². Además de

la grandiosa escena del Salón de Embajadores, el número incluyó un retrato del Duque de Aumale, padrino de la infanta, y la comitiva regia que se organizó para las velaciones en Atocha, con la identificación de los principales coches de la misma. El número del 25 de octubre continuaba con la descripción de los festejos del besamanos, toros y función teatral, mostrando en la portada la escena de las velaciones en Atocha, que se había programado para el número anterior pero cuyo grabado no había llegado a tiempo. Además recogía con un espíritu costumbrista los trajes típicos que habían lucido en el pasacalles con sus danzas los diferentes representantes de las provincias: andaluces, salamanquinos, gallegos, valencianos, aragoneses, manchegos, e incluso de otras naciones como griegos, beduinos, moros y chinos. Por último, se narraban los adornos de diferentes edificios madrileños y se mostraba una maravillosa escena nocturna de los fuegos artificiales con el transparente que se había levantado. Nuevas imágenes se mostraron en el número del 11 de noviembre, con la fachada de la Inspección de Infantería y reserva del ejército, el Arco de triunfo dedicado a la guarnición de Madrid, y la decoración de la fachada del Buen Suceso, junto con el relato del adorno de otros edificios. El 8 de noviembre se publicaba la vista de la Iluminación nocturna del Prado y del Palacio de Buenavista, junto con la descripción de las corridas de toros, de las cuales se incluye una imagen de una cuadrilla en forma de comitiva. El relato continuaba el día 15 con una escena de la suerte del rejoncillo, un retrato del militar que ejerció de torero Antonio Miguel Romero y la espada que el duque de Montpensier le regaló por su ejercicio.

A lo largo de la mitad del siglo XIX hubo otros matrimonios en la familia real, fundamentalmente de infantes, si bien su repercusión en la prensa no fue más allá de hacerse eco de la noticia, como el de Luisa Teresa de Borbón y José María Osorio de Moscoso en 1847, el de Francisco de Paula de Borbón con Teresa de Arredondo en 1852 –que al ser secreto ni siquiera tuvo repercusión–, el de Amalia de Borbón y Adalberto de Baviera en 1856, el de María Cristina de Borbón y Sebastián Gabriel de Borbón en 1860 y el de Isabel de Borbón y Cayetano María de Borbón en 1868. Apenas informaron los diarios de las ceremonias de compromiso, velaciones y festejos.

LAS BODAS DE ALFONSO XII

Alfonso XII contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera de ella con prima hermana María de las Mercedes de Orleans el 23 de enero de 1878. En su comunicado al Congreso de los Diputados el propio monarca reconocía que el enlace que iba a contraer estaba inspirado «al propio tiempo que por los más puros afectos del corazón, por el conocimiento de las altas prendas que adornan a la que ha de compartir conmigo el Trono»²³. Los festejos para esta ocasión fueron muy sencillos, y sin embargo, el reflejo iconográfico en la prensa y en diversas publicaciones fue espectacular. Fundamentalmente los regocijos consistieron en la habitual misa de velaciones, desfile por las calles de la ciudad, iluminaciones, funciones teatrales, corridas de toros, convites, conciertos, juegos florales, y como novedad la ascensión en el Campo del Moro del globo de Mr. Godard²⁴. Los desfiles fueron fundamentalmente de diversos cuerpos militares que recorrían distintas calles de Madrid. Para la ocasión además se realizaron importantes reformas en la ciudad, como la apertura de una nueva calle desde las afueras de la puerta de Alcalá hasta la Plaza de Toros, es decir, la actual calle de Alcalá. También aprovechando la circunstancia se pretendía inaugurar la exposición general de Bellas Artes.

La Ilustración Española y Americana se hizo eco ampliamente de los acontecimientos. En especial es de destacar el papel que se le otorgaba a María de las Mercedes en su nuevo papel y la referencia velada a su falta de realeza –recordemos que era la quinta hija del duque de Montpensier– compensada por sus virtudes femeninas: «A la larga y honrosa serie de las reinas católicas de España, puede añadirse otro augusto nombre, cuya poseedora llega al trono con todo el prestigio de la virtud y la simpatía que irradian la juventud y la belleza. Grandes son los deberes que contrae la noble Infanta que la elección del Rey convierte en nuestra Reina; pero la fama de sus altas cualidades hacen genera la creencia de que no sólo ha de ser modelo de buenas esposas, sino también madre cariñosa de sus pueblos»²⁵.

Esta misma publicación aludía al carácter de las celebraciones a finales del siglo XIX, con tres vertientes: lo permanente, lo caritativo, y lo que recrea y solemniza. En realidad, la alusión era para defender la importancia de lo recreativo, que consideraba igualmen-

23 *Gaceta de Madrid*, 19 de enero de 1878.

24 *Gaceta de Madrid*, 19 de enero de 1878.

25 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de enero de 1878.



Fig. 6. Acto de entregar las arras a S.M. el rey en la ceremonia de los desposorios, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1880.

te útil. Lo permanente eran evidentemente las obras que se estaban realizando: carreteras, hospitales, etcétera..., lo caritativo eran los indultos, pensiones y limosnas previstos con motivo del enlace. Lo recreativo eran los entretenimientos propiamente dichos que «son una especie de medicina moral contra la misantropía y la tristeza, que mina y destruye el organismo». Se ofrecía además una imagen de Pellicer de los preparativos en la villa de Madrid para la boda. Así pues, durante cinco días se celebraron todo tipo de festejos. El espectáculo más popular fue la comitiva de los reyes. En el número del 30 de enero la revista se ilustró con diversas vistas dibujadas magníficamente y con todo lujo de detalle: los diputados a Cortes vitoreando a la futura reina, una escena de los clarines de los cuerpos en la puerta del Sol tocando diana en la mañana del 23 dibujada por Pellicer, una escena del paso de la comitiva regia por la calle de Alcalá dibujada por A. Ferrant, el interior de la cámara nupcial en el Palacio Real según dibujo de Comba y García, y diversas vistas de las iluminaciones en la Puerta del Sol, Fuente de Neptuno, Fuente de Cibeles y el Paseo del Prado, donde la novedad eran dos farolas con luz eléctrica con grandes globos de cristal, según dibujo de Pellicer. Daniel Perea completaba las escenas con una magnífica composición del paseo en la plaza de toros con motivo de las corridas del 25 y 26. Además se ofrecían retratos de los duques de Montpensier, del rey, de los condes de París. El número del 8 de febrero de 1880 incluyó también varias vistas: la iluminación del palacio del marqués del Campo, el globo aerostático, la columna alegórica levantada por el Ayuntamiento cerca del Arco de la Armería y diversas escenas del concurrido público, como por ejemplo al paso de la retreta militar en el arco de la armería una de las noches. Muy interesante resulta la escena en la que se mostraba el acto de entregar las arras a los reyes durante la ceremonia de los desposorios, en un dibujo de Vierge, de gran detallismo y expresividad [Fig. 6], o el que mostraba las joyas reales regaladas por el rey a la reina, y la espada regalada por la reina al rey. Además de las comparsas y las carreras de caballos, también se incluyó en el número la salida de la recepción que tuvo lugar en el Palacio para los embajadores extraordinarios, que permitía ver la pompa del recibimiento²⁶.

Como es sabido la reina María de las Mercedes moriría muy pronto a causa del tífus, apenas cinco meses después de contraer matrimonio y con los dieciocho años recién cumplidos. El monarca se sumiría en una gran pena, pero su obligación le impelería a contraer nuevo matrimonio el 25 noviembre de 1879, esta vez no por amor sino por interés político, puesto que se casaba con la archiduquesa María Cristina de Austria. De nuevo la *Gaceta de Madrid* y *La Ilustración española y americana* recogieron el acontecimiento, y está última revista incluyó magníficos grabados con la llegada del rey y las infantas al Palacio del

26 *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1878.

Pardo. También un relato del viaje de la reina que, desde Viena, se trasladó en ferrocarril, algo totalmente innovador. De hecho, se incluyó un grabado con el recibimiento de la reina Isabel de Borbón en la estación del Este de París, su llegada a la estación de Irún, con la llegada del tren al pabellón efímero construido en la Casa de Campo, donde les esperaba el rey y las infantas²⁷. En este segundo matrimonio el relato de los festejos fue más escueto y de la novia se destacó su pertenencia «a elevada estirpe, que cuenta entre sus descendientes reyes y emperadores de grande historia, reúne a los timbres de su alta cuna los de la belleza, virtud y el talento, realzados por el brillo de un espíritu cultivado»²⁸. Es decir, se destacaba su alta estirpe y su educación,

y por lo tanto se trataba de una reina diferente, cuyo valor era su preparación para un destino que aún desconocía, pero que pondría a prueba precisamente estas cualidades. Como consecuencia también de la alta alcurnia de la novia los representantes extranjeros en la ceremonia de los desposorios eran también lo más granado de la representación diplomática europea, como se mostraba en el grabado del acto de recibir la bendición nupcial [Fig. 7]. En este mismo número del 8 de diciembre se incluía una imagen de la diana militar la mañana del 29 de noviembre, día de las velaciones mencionado, también del ambiente en el atrio del Templo de Atocha el día del enlace, los retratos de los reyes y una imagen de las joyas regaladas a la reina, así como del aspecto de la Puerta del Sol en el momento de atravesar por ella el real cortejo después de la celebración del matrimonio. Precisamente este cortejo fue el punto clave de los festejos, como vamos a ver a continuación.

Fruto de estos nuevos tiempos en los que las noticias e imágenes del matrimonio regio se democratizaban y popularizaban, fue el álbum de cromolitografías publicado por la Litografía Foruny de Madrid en 1883, con grabados de V. Sabater, coloreados por Manuel Gimenez. Se trata del álbum *Comitiva Regia en el casamiento de S.M. el Rey de España Don Alfonso 12 con S.A.I. y R. La Arquiduquesa D^a María Cristina de Austria, en el trayecto desde la Real Basílica de Atocha à Palacio, el día 29 de Noviembre de 1879*. Consta de 64 estampas de 18 x 71 cm que en forma de friso representan los diferentes cuerpos de la Guardia Civil, los caballos con reposteros y sillas, miembros de la maestranza de caballería, las berlinas con los mayordomos, los nobles de la corte, representantes del gobierno, y cuerpo ministerial, como el Conde Heredia-Spínola, conde de Cheste, marqués de Molins, marqués de Novales, duque de Valencia, duque de Bailén, conde Pinohermoso, etcétera, los coches de servidumbre de la reina, reina madre e infantas, escoltas a caballo y coches con las infantas, el coche de los archiduques, el coche con los reyes, y la comitiva del ejército [Fig. 8]. En la Biblioteca Real existe un ejemplar manuscrito con treinta y ocho dibujos a tinta y acuarelas



Fig. 7. Acto de recibir la bendición nupcial, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1879.

27 *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre de 1879.

28 *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1879.



Fig. 8. Coche de la corona real, *Comitiva Regia en el casamiento de S.M. el Rey de España Don Alfonso 12 con S.A.I. y R. La Arquiduquesa D^a María Cristina de Austria*, en el trayecto desde la Real Basílica de Atocha à Palacio, el día 29 de *Noviembre de 1879*.

coloreadas de 12 x 67 cm, base para la confección de las cromolitografías. El álbum es de un gran atractivo comercial, pues ese era su fin último, con imágenes de gran detallismo y colorido, con la identificación de los personajes y sus retratos de manera muy fidedigna.

Todavía *La Ilustración española y americana* publicaba el 15 de diciembre más imágenes con los actos finales por el enlace: la función en el teatro de la ópera, mostrando el palco real, y la recepción el día 30 de noviembre en Palacio. Esta sería la última gran boda del siglo XIX español. Como hemos visto, un siglo caracterizado por notables cambios en la representación del ceremonial de las bodas regias, incluso en la concepción de lo que significaban para la monarquía. La democratización de las imágenes de los acontecimientos, el discurso del amor como factor de unión entre los contrayentes, los festejos populares, las novedades técnicas y sobre todo la crónica periodística se impuso en un siglo en el que los cambios políticos y sociales forzaron un nuevo modelo iconográfico para las representaciones nupciales regias.

TRATADOS, FUENTES Y TEXTOS TEÓRICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA BIBLIOTECA PERSONAL DEL ESCULTOR JORGE OTEIZA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

Universidad de Navarra

RESUMEN

Entre los más de 6.000 volúmenes que componen la biblioteca personal del escultor vasco Jorge Oteiza (1908-2003) custodiada en la Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra), medio centenar corresponden a tratados, fuentes y textos teóricos del arte contemporáneo. Su estudio posibilita una aproximación directa al pensamiento oteiziano, quien concibe el libro como una eficaz herramienta a través de la cual dialoga con sus autores por medio de anotaciones y comentarios que aportan diversas claves de su obra personal.

PALABRAS CLAVE

Jorge Oteiza. Escultura española. Siglo xx. Biblioteca de artistas. Estética y teoría del arte.

ABSTRACT

The private Library of the Basque sculptor Jorge Oteiza (1908-2003), located inside the Foundation-Museum Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra), is composed of more than 6,000 volumes, fifty of which correspond to treaties, sources and theoretical texts of Contemporary Art. Their study makes posible a direct approach to the thought of the artist, who considers the book as an effective instrument through which he dialogues with their authors by annotations and comments that provide several keys to his own work.

KEYWORDS

Jorge Oteiza. Spanish Sculpture. 20th Century. Library of Artists. Aesthetics and Art Theory.

LA BIBLIOTECA PERSONAL DE JORGE OTEIZA

Custodiada en la segunda planta de la Fundación Museo Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra), la biblioteca personal de Jorge Oteiza (Orío, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003) se compone de un total de 6.012 documentos en la categoría de libros, registro del que quedan excluidos otros formatos y soportes, tales como revistas y folletos o archivos de vídeo y audio [Fig. 1].

Tan ingente material, catalogado desde el año 2006, constituye una valiosa fuente de información para el estudio del escultor guipuzcoano, por cuanto su conocimiento va más allá del interés meramente bibliográfico. En efecto, no hablamos tan solo del inventario de libros, sino de la posibilidad de consultar los mismos ejemplares que pasaron por las manos del artista; cuestión fundamental, por cuanto Oteiza –conviene recordar aquí su dimensión teórica– no se limita a su lectura, sino que los considera un instrumento útil en cuyas páginas anota multitud de comentarios e intercala textos personales en los que plasma sus opiniones, estableciendo así un diálogo vivo con los autores a los que en muchas ocasiones interpela y corrige antes de formular su propia teoría. Todo ello posibilita una aproximación directa al genuino pensamiento oteiciano, como reconoce Borja González Riera, responsable del Centro de Documentación del Museo:

Libros, folletos, revistas y prensa que pasaron por las manos de Jorge Oteiza a menudo presentan acotados, subrayados y comentarios de su puño y letra, y entre sus páginas se hallaron infinidad de papeles con anotaciones del escultor. Además de la relación de libros que componían su biblioteca, recurso tradicional en la historiografía sobre los artistas, los investigadores tienen aquí oportunidad de orientar y ampliar su conocimiento sobre lo que el artista pensaba en relación con el texto que leía en cada momento¹.

La abundante –y en la mayoría de los casos inédita– información que proporciona el libro de la biblioteca oteiciano puede clasificarse en tres categorías, no necesariamente presentes en todos los volúmenes: la firma del artista, que en ocasiones se acompaña de la fecha y lugar de adquisición del libro; los subrayados y comentarios al texto, que en caso de ser abundantes se reflejan en un índice particular elaborado por Oteiza con los temas y páginas de localización para facilitar su manejo; y la documentación anexa, de la que forman parte materiales de diversa naturaleza que el escultor introdujo entre las páginas del libro y que, en consecuencia, pasan a formar parte del mismo.

Esta rápida aproximación a la biblioteca personal de Oteiza nos pone en disposición de abordar el tema objeto de estudio, centrado en los tratados, fuentes y textos teóricos del arte contemporáneo, en un recorrido que transita desde el prerrafaelismo hasta el op-art y a través del cual conoceremos algunas claves que guiaron su pensamiento estético; no en vano, pese a ser un escultor cuya obra gira en torno al espacio, sus modelos fueron en

1 Borja GONZÁLEZ RIERA, «El centro de Estudios del Museo Oteiza: descripción y reflexiones de una andadura», *Reflexiones*, 7 (2011-2012), págs. 207-213. Abunda en ello Emma LÓPEZ BAHUT, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y Universidade da Coruña, 2016, pág. 108.

gran medida pintores². Recogemos en todos los casos, entre paréntesis, la edición conservada en la biblioteca con su correspondiente número de registro (FB) acompañado de la signatura.

DEL PRERRAFaelISMO AL POSTIMPRESIONISMO

El punto de partida se encuentra en *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura* (Madrid, Francisco Beltrán, s.f., FB-5158, Sign. 4666), de John Ruskin (1819-1900). Firmado en Popayán (Colombia) en julio de 1944 (pág. 35), apenas contiene anotaciones, salvo una breve secuencia «Prerrafaelismo-Impresionismo-Cubismo» (pág. 11).

Mayor atención le merece *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo* (Buenos Aires, Poseidón, 1943, FB-759, Sign. 2668), de Paul Signac (1863-1935). Su lectura anima comentarios acerca de un buen número de artistas, caso de El Greco y Rafael (con quienes se compara, al igual que con Picasso y su *Gernika*, pág. 95), Velázquez (en relación con el aire de la pintura impresionista, pág. 49), Goya, Delacroix, Constable, Manet, Monet, Pissarro (de quien exclama: «¡Gran Pissarro! Cómo te encuentro parecido con Boulez», pág. 61, en referencia al compositor francés Pierre Boulez), Seurat y Cézanne, así como de escritores y compositores como Baudelaire, Mallarmé y Debussy.

Muestra gran interés por «el toque de pincel cuadrado» neoimpresionista que diferencia del «toque más plano» de Cézanne y que considera «una regresión espacialista» respecto a las comas del impresionismo (pág. XII-XII, 49); por la mezcla óptica (pág. 38), que relaciona con las palabras vacías que dan lugar al lenguaje-pensamiento de Mallarmé (pág. 51); por las tintas puras y por las leyes del color, con una mención a la «conferencia de Chevreul en 1828»³ (pág. 98) y a la rueda de colores primarios y secundarios, otorgando a cada uno de ellos un lugar en el espacio del cuadro; por las líneas y colores en «clave plástica de los sentimientos» (pág. 59); y encuentra relación entre las tintas puras del neoimpresionismo y su escultura: «¡Esta disciplina plana del color se manifestó extensivamente a mi composición lineal!» (pág. 57).

Son continuas sus reflexiones en torno al blanco y negro que relaciona con la esfera y el cubo respectivamente (pág. 16); y también sobre el gris, del cual afirma que «es el color de la investigación», considerándolo el antes y el después de su teoría de la ley de



Fig. 1. Alzuza (Navarra). Fundación-Museo Jorge Oteiza. Biblioteca personal de Jorge Oteiza.

2 Tanto en la clasificación como en comentarios puntuales seguimos a Laura ARIAS SERRANO, *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona: Serbal, 2012; y a Txomin BADIOLA, Oteiza. *Catálogo razonado de escultura*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y Editorial Nerea, 2016.

3 Se refiere Oteiza a la memoria que con el título *La influencia que dos colores pueden ejercer el uno sobre el otro cuando se los ve simultáneamente*, leyó Chevreul en la Academia de Ciencias de París en abril de 1828.



Fig. 2. Biblioteca de la Fundación Museo Jorge Oteiza (BFMJO), FB-2858, Sign. 2859. Cartas de Vicente Van Gogh a su hermano Theo. Índice personal de Jorge Oteiza.

los cambios, a la que vuelve a citar a propósito de la mezcla óptica (págs. 12 y 80). Califica de «revolucionario y político» el papel moral que desempeña el color en Delacroix, relacionando esta teoría con su *Quousque Tandem...!* (pág. 40); y lo mismo hace con la arbitrariedad cromática del impresionismo y su guión de cine *Acteón* (pág. 53). Lamenta que los impresionistas no sacaran todas las ventajas de su paleta luminosa (pág. 50), así como la «poca visión de los neoimpresionistas» que «con su manía espacialista» no supieron culminar los progresos que dejaron pendientes aquellos en relación con las leyes del color (pág. 53). Todo ello le lleva a elaborar una cadena artística compuesta por «Delacroix-Impresionistas-Neoimpresionistas-Postimpresionistas», opuesta a la formada por «Bourdelle-futuristas-plástica moderna» (pág. 52).

Se muestra espontáneo cuando, a propósito del epígrafe: «La comunidad de técnica deja libres a las individualidades», exclama: «¡Demonio! Viejo pensamiento mío sobre la necesidad de estandarizar las formas individuales en un nuevo estilo parejo al gótico» (pág. 55). Recordemos a este respecto que en su conferencia *Informe sobre el Encontrismo* (Santiago de Chile, 1935), mencionaba el concepto de «unidades standar» a propósito del problema de elegir racionalmente un número de formas elementales geométricas capaces de combinarse en construcciones más complejas. Y vuelve a aludir a reflexiones

personales a propósito de la luz que devuelven las telas impresionistas a las paredes de la arquitectura: «Dije hace tiempo que el escultor (en las preparaciones plásticas, de pura abstracción) devuelve al arquitecto el espacio que ellos ocupan» (pág. 76).

Situándonos ya en el postimpresionismo, Oteiza firma las *Cartas de Vicente Van Gogh a su hermano Theo* (Buenos Aires, El Ateneo, 1943, FB-2858, Sign. 2859) en Popayán el 8 de septiembre de 1944. Nos encontramos ante uno de los textos más trabajados por el escultor, y de ahí el índice personal en sus páginas iniciales [Fig. 2].

Se interesa por la definición del artista (pág. 58), por el concepto de belleza (pág. 61) y por las claves estéticas de su pintura; y a propósito de un comentario del holandés ensalzando la vida rural, exclama: «¡Habla como Whitman!» (pág. 97), en referencia al poeta estadounidense Walt Whitman (1819-1892), cuya obra pudo conocer a través de su relación con los poetas chilenos⁴. No faltan anotaciones al paisaje (pág. 56), a la nueva comprensión estética de la naturaleza (a partir de un comentario de Van Gogh a *Mi religión* de León Tolstói, pág. 253), a las leyes del color y su relación con la línea y la luz (pág. 142), a la pintura japonesa a la que emparenta con la caligrafía gótica por su carácter lineal y economía de trazo (pág. 254), a las relaciones Van Gogh-Gauguin (págs. 205 y 225) y al

4 Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. *Poesía*, ed. Gabriel Insausti, Alzusa: Fundación Museo Oteiza Museo Fundazioa, 2006, págs. 55-62.

establecimiento de un nuevo principio postimpresionista basado en la arbitrariedad cromática (pág. 225).

Especial interés le merecen las reflexiones del pintor sobre sus dibujos a lápiz siguiendo el ejemplo de los grandes maestros, que a su juicio «obligan al desarrollo lineal directo»; y es ahí donde encuentra la clave estética de su pintura que mantiene el mismo criterio que el dibujo, de manera que el pincel se convierte en el «mal lápiz de carpintero» (pág. 60). Dota de actualidad al pensamiento del holandés, en cuya reflexión sobre el cuadro como resultado del momento de ejecución reconoce «el más agudo presentimiento de las ideas para la posguerra próxima... esta pregunta de V. Gogh atraviesa medio siglo y explica nuestras intuiciones más nuevas sobre el alma pública de una pared». Para Oteiza, con esta frase Van Gogh intuye en la temprana fecha de 1889 una época fundacional en la pintura; y, a su vez, su inclinación a pintar con colores simples se convierte en «presentimiento de la investigación lineal» que conduce hasta el *Gernika* (págs. 321-322). Con la lectura de la última carta, se emociona: «Hermano V.G. Nunca he llorado con tanta serenidad como ahora que estoy pensando en ti. Te he querido siempre pero desde ahora no te olvidaré nunca» (pág. 339).

A las anotaciones en las páginas del libro se suma la documentación anexa, una hoja manuscrita en la que apunta diversos pensamientos de Van Gogh: su confesión de no considerarse un paisajista, la lectura de la *Guía del ABC del dibujo* del pintor francés Armand Cassagne (1823-1907), su concepto de belleza y su lamento porque en su juventud nadie le enseñara las leyes de los colores⁵.

Noa Noa, la isla feliz (Buenos Aires, Poseidón, 1942, FB-5194, Sign. 4702) es un diario que recoge el pensamiento de Paul Gauguin (1848-1903) durante su estancia en Tahití, con una introducción y diversos poemas de Charles Morice (1860-1919). De las anotaciones de Oteiza se desprende un pretendido paralelismo con Gauguin («Mi salida de Europa, muy semejante a la de Gauguin», recordará más tarde⁶), con continuas comparaciones entre Tahití y el enclave arqueológico de San Agustín (Colombia), verdadero santuario oteiciano (pág. 38). Alaba su alma «cromática y sensual» (pág. 73) que carece de secretos «porque solo puede responder humanamente a su tiempo» (pág. 80) y «resuelve con vigoroso talento literario una tentación sensual» (pág. 88). Con todo, reconoce que la propuesta plástica de Gauguin resulta decadente en la Europa «de Picasso en Barcelona», por lo que concluye con una llamada de socorro a los artistas para que siga viva: «Su viaje, si vosotros no le ayudáis, no puede pasar de un tardío ejercicio místico de purificación personal» (pág. 89).

En mayo de 1984, Oteiza adquirió en la librería Auzolan de Pamplona *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios* (ed. Michael Doran, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, FB-2479, Sign. 849-1), en cuyas páginas iniciales recoge varias referencias a modo de guión personal. Le interesan las relaciones de Cézanne con otros artistas: Poussin, Delacroix, Monet (a propósito del cual cita «mi poemita *Un agujero en el cielo* llamado Claude Monet»⁷, pág. 57),

5 Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza (AFMJO), FD-15494. [*Van Gogh*]. S.I., s.f.

6 AFMJO, FD-22366. *Diario: febrero, 1949. Mis relaciones con Moore*. Bilbao, 1 de marzo de 1949.

7 Se refiere a su poema *Divertimiento con Claude Monet en su jardín*, que finaliza precisamente así. *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*, pág. 501.



Fig. 3. BFMJO, FB-4520, Sign. 4239. Documento de Jorge Oteiza intercalado en las páginas de Juan Gris: *sa vie, son oeuvre, ses écrits*, de Daniel-Henry Kahnweiler.

Pissarro, Gauguin, Seurat y Signac; también el pensamiento de ver la naturaleza como obra de Dios (pág. 45) y su aserto de conquistar París con una manzana (pág. 23). Le atrae igualmente la metódica preparación de la paleta cezanniana, asegurando que «se anticipa a los colores preparados en frascos»; y reflexiona a propósito del blanco y negro como «no colores», recordando que Cézanne los considera como tales «antes que Kandinsky y yo, aunque no los nombra así» (págs. 106-107, 138 y 260). En la naturaleza todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro; pero le sorprende la ausencia del cubo, en lo que insiste en varias ocasiones (págs. 51, 63, 216, 285, aunque en esta última el ausente es el cilindro).

Citemos por último *Cartas sobre Cézanne* (Buenos Aires, Goncourt, 1978, FB-3963, Sign. 3773), que recoge las cartas que el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) envía a su esposa, la escultora Clara Westhoff, contándole sus impresiones sobre el pintor. En realidad, Oteiza se interesa más por la introducción de Andrea Pagni (págs. 7-14) en la que encontramos numerosos subrayados (digno de mención es el «¡bien!» con que saluda la idea de que el arte es trabajo y paciencia, pág. 9), en

tanto que en las cartas tan solo anota una referencia al crítico alemán Julius Meier-Graefe (1867-1935), al que identifica como «el de Velázquez» (pág. 18), en alusión a su visita a España en 1908 para escribir una guía con la que dar a conocer de manera especial al pintor sevillano.

ALREDEDOR DEL UNIVERSO CUBISTA

En *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, FB-923, Sign. 151), de Guillaume Apollinaire (1880-1918), Oteiza se interesa por las diferentes tendencias del cubismo definidas por el poeta francés (pág. 31), así como por sus reflexiones acerca de la herencia pictórica occidental (recupera el aforismo dorsiano: «Todo lo que no es tradición es plagio», en el sentido de que solo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición, pág. 15) y el arte actual (pág. 25).

Un nuevo texto del universo cubista es *Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits* (Montrouge, Gallimard, 1946, FB-4520, Sign. 4239), del marchante y escritor de origen alemán Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). Oteiza, que firma el libro en París en julio de 1954, centra su atención en los escritos de Gris contenidos en la tercera parte de la obra, en particular en la conferencia *Des possibilités de la peinture* que pronunció en la Sorbona en 1924. Al ser tan numerosas las referencias, no las recoge en el propio libro, sino que elabora un documento manuscrito que intercala en sus páginas [Fig. 3]. Encontramos en él alusiones al hecho de que cada época tiene su propia estética; a la idea de que «toda arquitectura es una construcción, pero toda construcción no es arquitectura», que copia literalmente; a la arquitectura química resultado de la combinación de oxígeno e hidrógeno; a la imposibili-

dad de desmontar en piezas autónomas la arquitectura y a la manera de percibir las cualidades de la Torre Eiffel; y a las analogías de los cuerpos (calientes y fríos, pesados y ligeros, expansivos y cerrados). En el reverso del documento, se detiene en algunas nociones del cubismo y en sus etapas analítica y sintética. A todo lo anterior añade un recorte de revista con una reseña –incompleta– sobre Juan Gris firmada por el crítico Enrique Echea.

Picasso. Retratos y recuerdos (Madrid, Afrodiseo Aguado, 1953, FB-5120, Sign. 4628), es una biografía escrita por su amigo el escritor y escultor Jaume Sabartés (1881-1968). Oteiza firma el libro en Madrid en octubre de 1953, e introduce alusiones a Goya (pág. 110) y a la ausencia de referencias al *Gernika* (pág. 153). Particular interés presentan sus dibujos, algunos vinculados al texto (págs. 109, 144-145) y otros superpuestos al mismo a modo de bocetos escultóricos, los cuales guardan relación con las series mitológicas de Prometeo y Laocoonte inscritas en sus «Ensayos para la debilitación de la expresión figurativa» que desarrolla en este período de los años cincuenta, confrontando su lenguaje con el de Henry Moore (págs. 76 y 79) [Fig. 4]. Con todo, la lectura del libro no le satisfizo, como se desprende del colofón final: «Parecen los recuerdos de una portera».

Otros libros dentro de esta categoría carecen de comentarios y de documentación anexa. Es el caso de *Posibilidades de la pintura y otros escritos* (Córdoba, Argentina, Assandri, 1957, FB-4521, Sign. 4240) de Juan Gris; *Conversaciones con Picasso* (Madrid, Aguilar, 1966, FB-1128, Sign. 487) de Gyula Halász «Brassai» (1899-1984); y *Funciones de la pintura* (Madrid, Edicusa, 1969, FB-1743, Sign. 1743) de Fernand Léger (1881-1955). Y aunque de contenido más amplio, añadimos *Autobiografía de todo el mundo* (Barcelona, Tusquets, 1980, FB-2268, Sign. 2698), de Gertrude Stein (1874-1946), donde Oteiza se interesa por Cézanne y el cubismo (págs. 72 y 352) y por el cine de Charlie Chaplin (pág. 319).

LOS PROTAGONISTAS DEL MOVIMIENTO FUTURISTA

El tratado de las artes plásticas (Buenos Aires, Ars, 1944, FB-2237, Sign. 2663), de Gino Severini (1883-1966), está firmado por Oteiza en Bogotá en diciembre de 1945; y refiere asimismo la fecha de 7 de junio de 1947 en lo que parece ser un encuentro con J. Cabanas, al que debemos identificar con el pintor donostiarra Juan Cabanas Erausquin (1907-1979).

Las primeras páginas contienen multitud de referencias a modo de índice personal [Fig. 5]. El listado de artistas por los que se interesa es numeroso, desde Delacroix, Manet, Toulouse-Lautrec, Cézanne y su concepto de la forma y el color, hasta Picasso y su «yo no busco, encuentro»; alude igualmente al filósofo francés Jacques Maritain (1882-1973), al artista y literato francés Jean Cocteau (1889-1963) y al pintor italiano Ardengo Soffi-



Fig. 4. BFMJO, FB-5120, Sign. 4628. Jaume Sabartés, Picasso. Retratos y recuerdos. Bocetos de Jorge Oteiza.

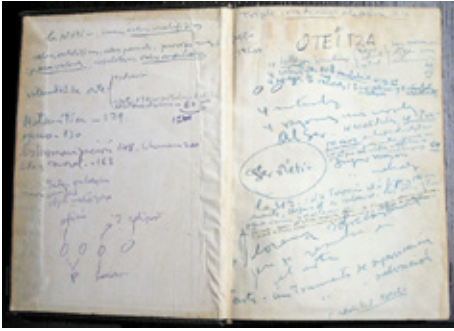


Fig. 5. BFMJO, FB-2237, Sign. 2663. Gino Severini, El tratado de las artes plásticas. Índice personal de Jorge Oteiza.

ci (1879-1964). Traza una cronología del arte medieval (pág. 96) y conecta «los puntitos» del relieve de un animal monstruoso de la catedral de Bayeux (Lám. II) con las perforaciones de los petroglifos del yacimiento arqueológico de San Andrés (Colombia) y con su *Vía Láctea* y cerámica punteada, en el marco de sus investigaciones sobre los condensadores de luz. Se interesa por la «triple irradiación de la obra» (pág. 74) e incorpora una nueva cadena artística que parte del Romanticismo («vitalismo») y se bifurca en dos corrientes, una «apolínea» hacia el neoimpresionismo y el cubismo que desemboca en una estética objetiva y ética divina, y otra «dionisiaca» hacia el futurismo, dadaísmo y surrealismo, que concluye en una ética negativa.

Buena parte de los comentarios se inscriben en el terreno filosófico o antropológico. Se refiere a la naturaleza como camino de salvación (pág. 47); a la comparación entre el milagro del arte y el ejercicio del gimnasta en el trapecio (págs. 64-66); al arte como instrumento de supervivencia ordenado al fin último de «¡la salvación!» (pág. 126); a los valores estéticos como únicos metafísicos, frente a la provisionalidad de los ontológicos; y a la influencia del arte sobre la moral individual y social como restaurador de la fe en el misterio (págs. 162-163). No cree —contradiendo al escritor alemán Thomas Mann— en la inocencia del artista, que sí en la del niño (pág. 104); a propósito de la verdad revelada por Dios, afirma que «el arte nuevo descubre el secreto de la revelación» (pág. 209); sigue a Hegel cuando define el arte como una «manifestación sensible de lo eterno» (pág. 124); y concluye que «frente a los surrealistas que van a la nada», Severini va «al catolicismo con Maritain» (pág. 208). Por tanto: «Picasso: comunista. Marinetti: fascista. Severini: católico. Dalí: surrealista amoral»; se trata en todos los casos de «conversiones éticas tardías, como confesión del fracaso religioso de su estética», que piden «una moral prestada» al no haberla hallado «dentro de su angustia personal», y por eso les recrimina: «No habéis podido extraer una moral de vuestras búsquedas estéticas. ¿Qué habéis hallado entonces?». Con todo, también Oteiza reconoce su conversión personal, al declararse «1º católico, 2º comunista, ahora esteta» (págs. 210-212).

El Futurismo (Valencia, F. Sempere y Compañía, 1911, FB-5406, Sign. 4903) es obra del poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). El texto carece de anotaciones, pero incorpora un documento anexo en el que el escultor vasco critica a los futuristas porque «se han olvidado de todo lo que vive, de una belleza insuficiente, de lo que le exige todos los días y lo que había que exigir siempre»⁸.

8 AFMJO, FD-18567. *Futuristas*. S.I., s.f.

EL CAMINO HACIA LA ABSTRACCIÓN

En *Punto y línea frente al plano* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, FB-4677, Sign. 4307), Wassily Kandinsky (1866-1944) recoge sus métodos de enseñanza en la Bauhaus. Oteiza firma el libro en Buenos Aires el 16 de marzo de 1960. Junto a la firma incluye una referencia a las dos sistematizaciones del arte moderno que parten de Seurat y Cézanne respectivamente: «Desde Seurat han venido confundiendo la pintura con el plano físico de 2 dimensiones, cuando desde Cézanne el plano estético de la pintura es el gris único color tridimensional», a lo cual añade una segunda fecha que concreta la lectura –o relectura– del texto: «ojeo este libro en estos días que escribo *El armario del cubismo*. Alzuza abril 87».

Introduce reflexiones en torno a Cézanne, Gris y Pollock, nombre que le sugiere el énfasis espontáneo de una curva libre que ilustra la figura 49 (pág. 106). Relaciona las teorías espaciales de Kandinsky con las suyas propias, y coincide también con él en su apreciación del blanco y negro como «colores silenciosos, no expresivos» y en la escala cromática del primero (cálido) al segundo (frío), a la vez que vuelve a identificarlos con la esfera y el cubo respectivamente, añadiendo el triángulo del gris al que corresponde la diagonal (págs. 74-75). Acerca de las teorías blanco-negro y horizontal-vertical, considera que «K(andinsky) explica a P(iet) M(ondrian)», en el sentido de que buena parte de las mismas conforman la base del neoplasticismo (pág. 75). Difiere no obstante del pintor ruso a la hora de considerar el punto como elemento primario de la pintura (para Oteiza es el último, pág. 22) y la línea como un producto (la considera punto de llegada, págs. 67 y 115).

Relaciona las líneas en arquitectura como traducción puramente gráfica de las obras con «mis maquetas visuales para el IIE» (identificamos las iniciales con el Instituto de Investigaciones Estéticas, en el contexto de la preocupación del escultor vasco por la educación estética a todos los niveles) (pág. 118). Otros pensamientos de Oteiza conducen al significado del espacio vacío y, a partir de las investigaciones de Kandinsky sobre el cuadrado en el plano, al desarrollo de su teoría de la conjunción de cuboides (págs.164-165).

Junto a las anteriores anotaciones, Oteiza adjuntó al libro un conjunto de documentos que guardan cierta relación con su contenido [Fig. 6]. Encontramos notas sobre filosofía (concepto de la nada, «ápeiron»), religión, teología (idea de Dios como centro creador, hombre separado de su origen o centro cuyo destino es recuperarlo, esfuerzos del románico y del gótico en este sentido) y mitología (el mito como «camino más corto para alcanzar el conocimiento simbólico»); los conceptos de espacio y tiempo, apuntes sobre el vacío en la estatua y la ley de los cambios; y reflexiones sobre estética y teoría del arte: el armario del *Gernika* como fase de un manierismo cubista, y las conclusiones que abordó experimentalmente en sus cajas metafísicas, la desocupación de la esfera y el *Homenaje a Mallarmé* (1958),

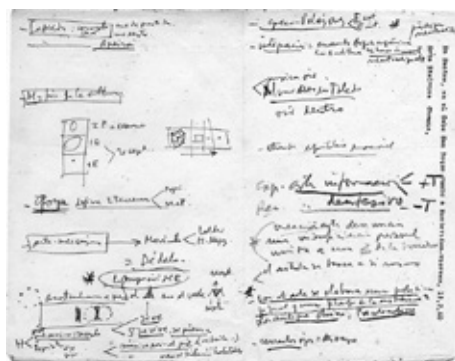


Fig. 6. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza (AFMJO), FD-18501. [Notas]. S.l., s.f. Documento de Jorge Oteiza intercalado en las páginas de *Punto y línea frente al plano*, FB-4677, Sign. 4307.

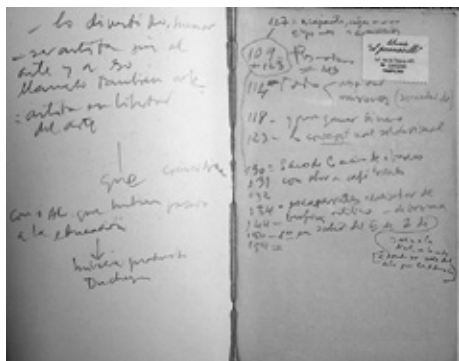


Fig. 7. BFMJO, FB-1161, Sign. 536. Pierre Cabanne, Conversaciones con Marcel Duchamp. Índice personal de Jorge Oteiza.

estableciendo conexiones con *Blanco sobre blanco* de Malévich y con *Igitur* del homenajead poeta francés.

Figuran igualmente reflexiones en torno al uso del lenguaje siguiendo las teorías del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), y apuntes sobre el estructuralismo y el constructivismo y su aplicación al lenguaje, con referencias a su *Carta a los artistas de América* (1944). Entre tales asuntos se cuean artistas: la relación entre El Greco y Velázquez; la presencia del espacio en este último, cita incluida al filósofo francés Michel Foucault (1926-1984); Goya y la definición de los terrenos espiritual y material; Cézanne y su relación con el cubismo; Piet Mondrian; Alexander Calder y László Moholy-Nagy a propósito de la escultura cinética y de los móviles, que pone

en relación con su conferencia *Mito de Dédalo y solución existencial de la estatua* pronunciada en Bilbao en 1951; y el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) y sus pares polares⁹. Adjunta por último varios recortes de textos publicados en la revista *Aujourd'hui* con motivo de la exposición celebrada en 1957 en el *Palais des Beaux-Arts* de Bruselas, que reunió 45 obras de Kandinsky procedentes del *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York.

También en la órbita de la abstracción, Paul Klee (1878-1940) escribe *Bases para la estructuración del arte. La nave de los locos* (México, Premià, 1978, FB-5020, Sign. 4554). Los comentarios de Oteiza son mínimos, con alusiones al concepto euclidiano del color (pág. 12), al sistema de proporciones que da lugar al número áureo en la serie de Fibonacci (pág. 24) y al desarrollo del cubo y del cuboide (pág. 42), junto con sendas referencias al «minotauro en el centro del laberinto» al que denomina «laberinto de Mogor» (en alusión al petroglifo gallego) y al «solsticio de inv(ierno) 24-12» con la secuencia «toro-sol-fuego».

Sumemos a los anteriores una nueva edición de *Punto y línea sobre el plano* (Barcelona, Barral, 1974, FB-1703, Sign. 1665), *Cursos de la Bauhaus* (Madrid, Alianza, 1983, FB-3485, Sign. 3281) y *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, FB-4583, Sign. 4233), todos ellos de Kandinsky y carentes de comentarios.

LA NEGACIÓN DADAÍSTA Y EL SUEÑO SURREALISTA

Conversaciones con Marcel Duchamp (Barcelona, Anagrama, 1972, FB-1161, Sign. 536) es el resultado de las entrevistas concedidas al crítico Pierre Cabanne por Marcel Duchamp (1887-1968). El libro contiene numerosas anotaciones de Oteiza [Fig. 7], a quien le atrae

9 AFMJO, FD-18501. [Notas]. S.l., s.f.; FD-18502. [Manierismo cubista vasco]. S.l., s.f.; FD-18508. [Vacío]. S.l., s.f.; FD-18513. [Filosofía]. S.l., s.f.

el toque humorístico que concede Duchamp a su labor creadora, subrayando expresiones como «bufón artístico o de broma» y «nunca me he tomado a mí mismo demasiado en serio» (pág. 144). Humor sí, pero también educación artística: «fue el 1º en salir del E(s-pacio) de 2 di(mensiones). Salía a la Nat(uraleza), a la vida, adonde se sale del arte por la educación» (pág. 150), reconoce Oteiza en el francés; de ahí que sintetice el contenido del libro en esta secuencia: «Lo divertido, humor. Ser artista sin el arte y a su (vez) llamarlo también arte = artista en libertad del arte – que coincidiría con 1 A(rte) C(ontemporáneo) que hubiera pasado a la educación. Hubiera producido Duchamp».

Subraya el hecho de que a Duchamp «no le interesó nunca la pintura» (pág. 106) y de que se decantó por lo conceptual frente a lo visual (pág. 123). Le atrae el concepto de público como «mirón» (págs. 114 y 118) y la afirmación de que «un cuadro que no sorprende no vale la pena», que suscita el siguiente comentario: «hoy el posmodernismo. Saben de donde vienen pero no saben adonde van y ya que no van a ninguna parte juegan a lo M.D.» (pág. 109). Se interesa por su aproximación al surrealismo (pág. 130) y realiza un pequeño dibujo reproduciendo la botella humeante con la que ilustró el número especial que le dedicó en 1945 la revista *View* (pág. 137). Además, relaciona la *Boîte Verte* y la *Boîte-en-valise* con sus vidrios, cajas metafísicas y armarios (pág. 127).

Junto a la negación dadaísta, el sueño surrealista tiene uno de sus textos más característicos en *El mito trágico del Ángelus de Millet* (Barcelona, Tusquets, 1989, FB-1325, Sign. 810), ensayo de Salvador Dalí (1904-1989) que forma parte de la biblioteca de Oteiza. El escultor manifestó siempre una postura crítica hacia el surrealismo, al que acusaba de «no ser una escuela o estilo formal auténtico», si bien consideraba a Dalí «uno de los pintores de más profunda preparación» por su manejo de conceptos universales como el de la proporción áurea¹⁰.

DEL INFORMALISMO ESPAÑOL A LAS INVESTIGACIONES DEL OP ART

La práctica del arte (Barcelona, Ariel, 1971, FB-5488, Sign. 5310) es un libro recopilatorio de textos de Antoni Tàpies (1923-2012). Varios son los artículos que interesan a Oteiza, caso de «La tradición y sus enemigos en el arte actual» y «Academia de lo social y lo implicado», en el que, a la afirmación de Tàpies de que el arte ha de ser una ciencia exacta, añade: «pero de la salvación» (pág. 117). Por su parte, en «¿Un arte para los ricos?», el razonamiento de que la única revolución posible es la política le suscita el comentario de que «la sociedad tiene que ser contagiada por el artista (en los niveles de educación)» (pág. 124); y difiere del catalán cuando considera el blanco como «el color del origen y del fin», pues «es el gris» (pág. 189). En última instancia, la lectura del libro le sugiere una doble vía de entender el arte: la de Tàpies, como «objeto/presentación» cuyo destinatario es el espectador; y la suya propia, como «ejercicio/examen» en la que el destinatario es el propio artista.

Figuran también en la biblioteca oteiciana *Escritos de Millares y otros textos* (Madrid, Ruyuela, 1975, FB-1380, Sign. 2006), con subrayados a la creación y disolución de *El Paso*

10 AFMJO, FD-9683. *Crítica del surrealismo*. Año 1946.

(pág. 14); y *El arte contra la estética* (Barcelona, Ariel, 1978, FB-2281 y 4711, Sign. 2719-1 y 2719-2), nueva recopilación de textos de Tàpies, carente de comentarios.

Cerramos este apartado con *La interacción del color* (Madrid, Alianza, 1979, FB-4819, Sign. 4373) de Joseph Albers (1888-1976), que recoge los resultados de su investigación en el campo de la abstracción geométrica y del arte óptico, en el que Oteiza se interesa por el concepto de temperatura cromática y subraya algunos términos en relación con la enseñanza del color.

RECOPILANDO TEXTOS

Un último capítulo lo conforman aquellos libros recopilatorios, entre los que se encuentra *Documentos para la comprensión de la pintura moderna* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, FB-1633, Sign. 1505), de Walter Hess, firmado por Oteiza en Buenos Aires el 16 de marzo de 1960. Se trata de un compendio de testimonios personales de más de una treintena de artistas en el que el escultor realiza su propia selección, centrándose en Malévich, El Lissitzky y Piet Mondrian. A propósito de la afirmación del primero de que la pintura consiste en la capacidad de crear una construcción basada en el peso, la velocidad y la dirección del movimiento, añade: «de aquí puede decirse que parto en parte de mi experimentación» (pág. 122). En el caso de El Lissitzky, se interesa por las nuevas concepciones del espacio, dibujando la pirámide perspectiva a partir de la proyección del cubo (pág. 122), mientras que de Mondrian le atraen su teoría de la desnaturalización del color y sus reflexiones sobre el arte abstracto y el nuevo arte plástico (págs. 126-127).

Mayor atención le merece *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945* (Madrid, Turner y Fundación F. Orbeago, 1979, FB-3775, Sign. 3580), de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. Oteiza subraya varias referencias de la introducción, si bien echa en falta su autoría: «¿El responsable? ¿S.A.?», se pregunta. Aventuramos la hipótesis de que tras las iniciales se oculte Santiago Amón, pues páginas atrás relaciona la idea de fracaso que supone para un pintor explicar su obra por medio de palabras con «S. A. hablando en nombre de Chi» (pág. 7), en lo que entendemos una alusión a las conversaciones de Santiago Amón con Eduardo Chillida.

En cuanto a los textos de artistas, subraya cuestiones sobre «El purismo», publicado en 1918 por Ozenfant y Jeanneret (págs. 76-77); vuelve a enfrentarse a la conferencia de Juan Gris *De las posibilidades de la pintura* (págs. 77-84); se interesa por las «Opiniones sobre el cubismo» vertidas por Picasso entre 1923 y 1960 (págs. 84-86); y polemiza con Mondrian, primero en «El neoplasticismo en la pintura» (1917-18), en el que corrige su aserto de que «una plástica verdaderamente nueva será necesaria para el hombre nuevo», pues a juicio de Oteiza, «es para la nueva sensibilidad que hace falta 1 hombre nuevo» (pág. 226); y más tarde en «La morfología y la neoplástica» (1930), cuando la afirmación de que «el arte desaparecerá a medida que esta vida gane en belleza» le lleva a realizar una serie de consideraciones sobre la naturaleza y la belleza antes de concluir que «lo importante es la educación estética del hombre» (pág. 244). También son numerosas las anotaciones a «El suprematismo» (1920) de Malévich, tanto a sus períodos como a los tres cuadrados suprematistas y al simbolismo de los colores, que «está influido por la aviación». Se muestra en desacuerdo con su consideración del blanco y el negro como colores predominantes

de la ciudad («la ciudad es gris»); y tampoco le merecen un juicio positivo la afirmación de que en el suprematismo se encuentra la idea de una nueva máquina (lo califica de «desbordamiento infantil de la fantasía») y la decisión de Malévich de exponer lo que aperciba en el espacio infinito del cráneo humano, ante la cual Oteiza no puede reprimir un «como una cabra» (págs. 262-265).

En la documentación anexa del libro, destacan las anotaciones manuscritas en las que aborda cuestiones de estética, con una primera cita a Marchán a propósito del significado de la obra artística y el posterior repaso a diversas teorías y pensadores, desde Hegel a Heidegger, pasando por Wilde y la Bauhaus; realiza unos ejercicios etimológicos alrededor de la figura del toro como arquetipo de lo español (mención incluida al poema *En la cueva de Altamira*, de Unamuno), para concluir con el concepto de «constante histórica» defendido por Eugenio d'Ors para el barroco y con los cinco pares de conceptos fundamentales de Wölfflin en su comparativa entre renacimiento y barroco, con alusiones a Bernini, Borromini, Caravaggio, Rubens y Tiépolo¹¹ [Fig. 8].

A ello se suma un pequeño cuaderno de notas con reflexiones sobre su arte y teoría estética, con referencias a Cézanne y al cubismo que relaciona con su *Carta a los artistas de América*, y una cita al compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), junto a cuestiones personales. Dos últimos documentos recogen notas acerca de *Tres aspectos de matemática y diseño* y *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, del arquitecto austriaco Christopher Alexander (1936) y sobre diversos artistas del siglo xx, que relaciona con su propia obra teórico-práctica¹².

CONCLUSIONES

«Creo que nadie ha contribuido como yo (aunque no se haya enterado nadie) a una estética objetiva del arte contemporáneo». Así de rotundo se muestra Oteiza en un documento que adjunta a *Punto y línea frente al plano*.

A la hora de valorar tal contribución, debemos tener muy presente su biblioteca personal que, con más de 6.000 ejemplares, constituye un núcleo generador de conocimiento todavía por explorar. Sin duda debido a su faceta como teórico del arte, el escultor concibe el libro no como un mero instrumento de consulta, sino como una eficaz herramienta a



Fig. 8. AFMJO, FD-5011. [En torno a lo estético y etimología]. S.l., s.f. Documento de Jorge Oteiza intercalado en las páginas de Vanguardia, 1900-1945, FB-3775, Sign. 3580.

11 AFMJO, FD-5011. [En torno a lo estético y etimología]. S.l., s.f.

12 AFMJO, FD-5036. *Noche*. S.l., s.f.; FD-5037. [Matemáticas: teoría de conjuntos]. S.l., s.f.; FD-5038. [Notas sobre vanguardias artísticas del siglo XX]. S.l., s.f.

través de la cual interactúa con sus autores por medio de subrayados, anotaciones y comentarios (con letra a veces ilegible) y documentos manuscritos o mecanografiados con diferente grado de elaboración. Todo este ingente caudal de información nos aproxima a la plástica y pensamiento oteicianos de una manera directa, con el valor añadido de su inequívoca contextualización, por cuanto conocemos en muchos casos el momento exacto de su lectura y las ideas aparecen asociadas a la fuente original que las alumbró y desde la que partieron para, posteriormente, convertirse en esculturas o textos con personalidad propia.

En nuestra aproximación a la biblioteca oteicana nos decantamos por los tratados, fuentes y textos teóricos de artistas contemporáneos, que determinan en gran medida su estética. Comprobamos su interés por el impresionismo y el neoimpresionismo, a cuyos artistas achaca sin embargo falta de valentía a la hora de llevar su propuesta hasta sus últimas consecuencias; y por el postimpresionismo de Van Gogh, Gauguin y Cézanne, a la mayoría de los cuales lee en América y en quienes reconoce el origen del arte moderno («Todos arrancamos de Cézanne y del cubismo», afirmará). Tampoco faltan el cubismo y el futurismo, con Gris y Severini como principales referentes. Tras una aproximación al dadaísmo y al surrealismo a través de Duchamp y Dalí, adquieren peso específico en la biblioteca, ya a partir de los años cincuenta, aquellos precursores de la abstracción cuyo programa incluye preocupaciones tanto analíticas como espirituales, caso de Kandinsky, Mondrian y Malévich, con quienes no obstante marca diferencias, al igual que con Tàpies y Millares. En todos los casos, las conexiones con su propia producción teórico-práctica son continuas, lo cual enriquece el diálogo virtual entre artistas.

Mas por encima de autores concretos, tres ideas sobrevuelan como una constante de la reflexión oteicana: la experiencia estética de la naturaleza, en la que encuentra equilibrio y orden; la importancia de la educación –afán pedagógico– como piedra angular de libertad artística y comprensión estética; y el arte como instrumento de salvación –capacidad redentora del arte– ante la angustia existencial del artista. Tres enunciados inexcusables del «credo» de Jorge Oteiza¹³.

13 Deseo expresar mi agradecimiento a la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza, en especial a Borja González Riera, responsable de su Centro de Documentación, por la amabilidad con que atendió mis consultas.

LA LITERATURA EPISTOLAR COMO FUENTE PARA LAS INVESTIGACIONES HISTÓRICO ARTÍSTICAS: EL PRIMER REGISTRO DE CARTAS DEL CONDE DE TENDILLA

M^a CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Pretendemos a través de estas páginas focalizar la atención sobre la importancia de la literatura epistolar para las investigaciones histórico artísticas centrándonos en un caso concreto el registro de correspondencia de 1497 del II conde de Tendilla Íñigo López de Mendoza, una de las más importantes personalidades de finales del siglo xv y principios del siglo xvi en Castilla.

PALABRAS CLAVE

Íñigo López de Mendoza; II conde de Tendilla; Reyes Católicos; Mendoza. Siglo xv; literatura epistolar.

ABSTRACT

We aim through these pages to focus on the importance of epistolary literature for artistic and historical research, focusing on the specific case of the letters written in 1497 by the II count of Tendilla Íñigo López de Mendoza, one of the most important late fifteenth and early sixteenth personalities in Castilla.

KEYWORDS

Íñigo López de Mendoza; II count of Tendilla; Mendoza; Fifteenth century; Epistolary literature.

Escribir cartas ha sido una práctica habitual ya desde antiguo que se intensificó en época Moderna al propiciar el alfabetismo entre las clases medias y altas, su difusión tanto en el ámbito oficial como en el privado. Además, comunicarse por escrito se convirtió por entonces en una obligación para muchos personajes de la época y, en cierto modo, en una necesidad en la que invertían buena parte de su tiempo. La Corona de Castilla participó de esta vorágine epistolar. No en vano ante la repercusión que este género tenía Juan Luis Vives escribió en 1536 un tratado teórico al respecto, *De conscribendis epistolis*, donde codificaba las partes que toda misiva debía contener. Sin embargo, no ha sido hasta la última década del pasado siglo cuando la literatura epistolar ha sido puesta en valor como fuente documental de primer orden¹.

Como consecuencia de ese trasiego de misivas se generaron una serie de «redes epistolares» donde todo tipo de información fluía abundantemente y que en la actualidad nos propician tanto datos objetivos como otro tipo de noticias que nos permiten perfilar un panorama bastante esclarecedor del enmarañado entramado social del momento y de las relaciones entre los comitentes y el arte de su tiempo. En este estudio pretendemos a partir de un caso concreto, las cartas de 1497 del primer capitán general del reino de Granada, acentuar el valor que éste género posee como fuente documental para las investigaciones sobre el arte y su historia.

Fue el autor intelectual de éste epistolario el primer marqués de Mondéjar y II conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza y Quiñones². Uno de los miembros más destacados de la familia Mendoza³, circunstancia que posibilitó su participación en algunos de acontecimientos cruciales del reinado de doña Isabel y don Fernando. En 1486 le nombraron embajador excepcional ante la Santa Sede con la misión principal de prestar obediencia en nombre de los monarcas hispanos al nuevo Papa Inocencio VIII y de intervenir en la pacificación entre éste y el rey Fernando de Nápoles⁴. Terminado su *soggiorno* italiano,

-
- 1 En Francia las primeras iniciativas estuvieron a cargo de Roger CHARTIER, *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX siècle*, París, 1991. Poco tiempo después, en 1993, Carlos Sáez y Joaquín Gómez-Pantoja iniciaron en España ese interés hacia la literatura epistolar organizando el primer *Simpósio Internacional de la cultura escrita*, en la villa de Pastrana (Guadalajara). Jamile TRUEBA LAWAND publicó en 1997, *El arte epistolar en el Renacimiento*, Madrid, 1996, compendio de la que fuese su tesis doctoral (1992) sobre literatura epistolar.
 - 2 Entre las publicaciones dedicadas a la figura del II conde de Tendilla citamos la siguiente bibliografía: FRANCISCO LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1942, vol. II; Helen NADER, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1330-1550*, New Jersey, 1979; Juan Manuel MARTÍN GARCÍA, *Don Íñigo López de Mendoza (1442-1515): del espíritu caballeresco al Humanismo Renacentista. Tradición y modernidad de un mecenas español*, Granada, 1999. M.^a Cristina HERNÁNDEZ CASTELLÓ, *Poder y promoción artística. El conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, (en prensa).
 - 3 Era don Íñigo nieto del marqués de Santillana, hijo del primer conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, sobrino del cardenal don Pedro González de Mendoza y hermano del arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza.
 - 4 Álvaro FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma Pontificia», *La España Medieval*, 28 (2005), págs. 259-354; M.^a Cristina HERNÁNDEZ CASTELLÓ, «El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia. su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles», en Sandro de María y Manuel Parada López de Corselas, (edits.), *L'Impero e le hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, Bolonia: University Press, 2014, págs. 261-270.

regresó el conde a la Península y casi de inmediato se reincorporó a la guerra granadina, en la que ya había participado en su juventud. Una vez finalizada la contienda recibió la capitania general del nuevo reino y la alcaidía de la principal de sus fortalezas, la Alhambra, donde residió hasta el fin de sus días. Fue durante el ejercicio de estas funciones cuando se generaron gran parte de las cartas conservadas de don Íñigo, convertidas por derecho propio, en fuente fundamental para conocer las últimas décadas de su vida y el complejo e interesante periodo correspondiente a los primeros años de la Granada cristiana.

El registro de cartas de 1497⁵ que presentamos no es el único conservado de los generados en la cancillería alhambreña de don Íñigo, si bien es aquel que presenta un menor grado de utilización por parte de los investigadores⁶. Conocemos otros tres, ya publicados, que contienen las cartas registradas entre 1504-1506⁷, 1508-1513⁸ y 1513-1515⁹, epistolarios que han sido ampliamente manejados por los especialistas. En los inicios del siglo xx fueron publicadas las primeras ocho cartas que aparecen en el registro de correspondencia de 1508-1513 por Antonio Paz y Melia¹⁰. Años después Elías Tormo y Manuel Gómez Moreno emplearon los registros del conde para sus estudios sobre el Renacimiento en Castilla¹¹, y en la década de los 60 fueron estos legajos nuevamente puestos en valor gracias al departamento de Historia Moderna y Contemporánea de España de la Universidad de Granada

-
- 5 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), sección Nobleza, fondo Osuna, leg., 2283-2, fols. 86r. - 103v. Casi toda la documentación contenida en este legajo está relacionada con la Casa del Infantado. Tal y como ocurre en los otros conjuntos epistolares del conde custodiados por el Archivo Histórico Nacional se conservan intercaladas entre las páginas de éste documento de 1497 algunas hojas sueltas que contienen borradores, cuentas y listados de cartas. De su transcripción y posterior análisis hemos podido concluir que no contienen datos especialmente significativos.
 - 6 Acometió por primera vez su transcripción Aurelio GARCÍA LÓPEZ, «La correspondencia del conde de Tendilla. Nuevos datos sobre el mecenazgo de la familia del Cardenal Mendoza», *Wad-Al-Hayara*, 22 (1995), págs. 65-122. Sin embargo, y a pesar de la loable tarea iniciada por el autor, era necesaria una revisión del documento para solventar algunos errores que, como ya indicó M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, «Las Actuaciones de la Inquisición y los escribanos judeo conversos del entorno del conde de Tendilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, 37 (2010), pág. 182, nota al pie 2, presentaba la transcripción publicada.
 - 7 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 3406-1 publicado por José SZMOLKA CLARÉS, M.^a Amparo MORENO TRUJILLO y M.^a José OSORIO, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I y II, Granada, 1996, reeditado recientemente en José SZMOLKA CLARÉS, M.^a Amparo MORENO TRUJILLO y M.^a José OSORIO, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, 2015.
 - 8 Entre 1973 y 1974 el archivero Emilio Meneses García publicó las cartas conservadas en la Biblioteca Nacional, Mss. 10.230 que contenía el registro de misivas realizado entre 1508 y 1513, Emilio MENESES GARCÍA, *Correspondencia del conde de Tendilla (1508-1513)*, t. I y II, Madrid, 1973 y 1974.
 - 9 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 3406-2. Publicado por M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, *et al.*, *Escribir y gobernar. El último registro de correspondencia del Conde de Tendilla (1513-1515)*, Granada, 2007.
 - 10 ANTONIO PAZ Y MELIA, «Registro de correspondencia de don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, acerca del gobierno de las Alpujarras», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, (1907), págs. 411-416.
 - 11 ELÍAS TORMO, «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo xv», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV y XXVI (1917-1918), págs. 51-65 y 116-130; MANUEL GÓMEZ MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla: notas para un discurso preliminar. Hacia Lorenzo Vázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 11 (1925).

y en particular gracias a los profesores Andrés Cepeda Adán y José Szmolka Clares¹². En el siglo XXI, numerosos investigadores han utilizado para sus estudios los epistolarios del conde destacando los trabajos publicados por Antonio Jiménez Estrella sobre la capitania general del reino de Granada y la alcaidía de la Alhambra y las investigaciones de M.^a Amparo Moreno Trujillo¹³.

Desde antiguo se ha hecho referencia a las dificultades que entraña la transcripción de la caligrafía de los registros de Tendilla, el corpus de 1497 no es una excepción, presentando letra cortesana marcadamente cursiva de laboriosa comprensión. En 1907 Antonio Paz y Meliá afirmaba que la caligrafía de los epistolarios de Tendilla era de lo peor que ofrecía la ya de por sí complicada letra cursiva del siglo XV¹⁴ y casi tres décadas después Layna Serrano admitía haberse visto tentado en acometer la empresa de transcribir los manuscritos de la Biblioteca Nacional, pero «ante lo abrumador de la tarea, adecuada a la paciencia de un benedictino» desistió en la empresa¹⁵.

LAS CARTAS DE 1497 DEL CONDE DE TENDILLA

Conforman este conjunto epistolar 83 misivas registradas en diez y seis folios, enviadas por el conde entre el 5 de febrero y el 23 de marzo de 1497 –en total 47 días–, siendo el más antiguo de los registros conservados y el que abarca un periodo de tiempo más breve, no restándole este dato un ápice de su importancia, sobre todo si tenemos en cuenta que las 83 cartas fueron escritas en poco más de mes y medio¹⁶. Un elevado número escrito en un corto periodo de tiempo que nos da una idea del trasiego de correspondencia, y por tanto del caudal de información que el conde manejaba.

12 JOSÉ CEPEDA ADÁN, «El Gran Tendilla medieval y renacentista», *Cuadernos de Historia*, 1967, págs. 157-168 y JOSÉ SZMOLKA CLARES, «El traslado del cadáver de la reina y su primitivo enterramiento a través del Epistolario del Conde de Tendilla», *Cuadernos de la Alhambra*, V (1969), págs. 43-53.

13 ANTONIO JIMÉNEZ ESTRELLA, «La alcaidía de la Alhambra tras la rebelión morisca y su restitución al quinto marqués de mondéjar», *Chronica Nova*, 27 (2000), págs. 23-51; *Poder, ejército y gobierno en el siglo XVI. La capitania general del Reino de Granada y sus agentes*, Granada, 2004. M.^a AMPARO MORENO TRUJILLO, «La perfecta simbiosis de un humanista: la correspondencia del Conde de Tendilla, entre la erudición y la cultura popular», *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, 8 (2001), págs. 35-77; «Registro oficial, registro personal: la dualidad de la correspondencia del conde de Tendilla», en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, Alcalá de Henares, 2002, vol. I, págs. 205-230; «Escritura y poder: el conde de Tendilla de la espada a la pluma», en Antonio Luis Cortés Peña et al. (eds), *Estudios en Homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Granada, 2005, págs. 443-458; «Las Actuaciones», (2010), págs. 181-210.

14 ANTONIO PAZ Y MELIÁ, «Registro de correspondencia», (1907), págs. 411-416.

15 FRANCISCO LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara*, vol. II, pág. 322.

16 M.^a AMPARO MORENO TRUJILLO, «Escritura y poder», pág. 448, publicaba la autora los siguientes datos en relación con el número de folios y cartas contenidas en cada epistolario. Cartas de 1504-1506, 384 folios y 1901 cartas, en el epistolario de 1508-1513, contabilizó 326 folios y unas 2000 cartas, en el último de los epistolarios, el que comprende las cartas entre 1513-1515 está formado por 470 folios y contiene un total de 1686 cartas.

Coinciden todas las cartas en el formato de datación: se menciona el lugar desde donde se enviaban, la Alhambra y el día en que fueron escritas, bien en números arábigos o romanos, así como el mes y el año, 1497. Sin embargo, la sucesión de misivas en éste registro no sigue ningún orden cronológico, presentando saltos en el tiempo, hacia adelante y hacia atrás, de uno o más días. Siguiendo el modelo de los otros registros de éste noble alcarreño, cada misiva presenta un encabezamiento centrado en el folio dónde aparece el destinatario de la misma así como en el caso de mandamientos, libramientos, poderes, etcétera, un breve resumen de su contenido. En una cosa difiere este registro de los demás, no se menciona en ninguna de las cartas a la persona que actúa como mensajero, sin que hayamos podido encontrar una respuesta satisfactoria para este hecho ¿fueron todas enviadas mediante el mismo mensajero y por eso se obvió?

Es necesario aclarar la verdadera naturaleza de los epistolarios de don Íñigo, pues como ya señaló M.^a Amparo Moreno Trujillo no son las cartas enviadas por el conde, sino los registros que ordenó realizar de aquellas misivas que salían de su cancillería, en las que la separación entre lo público y lo privado se diluye a lo largo de las páginas. Además, señalaba la autora, tuvo el conde otros registros, uno para las cartas cifradas, y el mencionado en ocasiones en la documentación como «registro de casa» donde al parecer ordenaba registrar su correspondencia más familiar, en el que además se registraban algunas cartas al rey¹⁷, repitiéndose, por tanto, esa mezcla de la esfera de lo público y lo privado que hemos mencionado con respecto a los registros «oficiales». Ante la evidencia de la existencia de ese «registro de casa» planteamos la posibilidad de que las cartas que presentamos de 1497 formen parte del mismo pues la su naturaleza así lo invita a pensar al ser la temática predominante relativa a los negocios particulares del conde en sus tierras –las ferias de Tendilla y Mondéjar– y a algunos asuntos relacionados con el ámbito doméstico –compra de telas, anuncio de fallecimientos, cartas de recomendación, cartas de agradecimiento¹⁸, etcétera– asuntos todos ellos de índole privada, no obstante aparezcan algunos temas que mantienen ese tinte de oficialidad que requerían sus cargos.

Por regla general don Íñigo ha sido considerado el autor intelectual de todas las cartas salidas de su cancillería alhambrense, es decir, dictaba a sus escribanos las misivas que una vez revisadas eran enviadas¹⁹. En algunas ocasiones escribía de su puño y letra como deferencia especial hacia el receptor del mensaje, y en aquellas momentos en que algo le impedía hacerlo pero la estima o rango del receptor le hacía merecedor de tal cortesía Tendilla no escatimaba en disculpas²⁰. Sin embargo, un dato novedoso nos aporta éste conjunto, la condesa doña Francisca Pacheco fue la autora intelectual de algunas de las

17 M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, *et al.*, *Escribir y gobernar*, págs. 43-49.

18 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2282-2, fol. 96v.: «Para el muy venerable Alonso de Toledo. Conpadre señor. Recibí vuestra carta y el çiruelo que mi espeçial señor Françisco Piñuelo os dio que me enviades, el qual tengo en tanto e mas que sy fuera el mejor caballo que ay en toda la Beruerya».

19 Para conocer en profundidad cómo era la organización del trabajo en la cancillería del conde de Tendilla véase M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, *et al.*, *Escribir y gobernar*, págs. 53-75.

20 Un ejemplo de ello encontramos en el registro de 1496, AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2282-2, fol. 96v.: «(...) E porque tengo las manos tales que no puedo escribir de un dolor que me ha dado en ellas, decirle es que fasta que pueda de mi mano darle las gracias no quiero que vea mi carta syno que vos (Alonso de Toledo) por me fazer gracia le mostres éste capítulo (...)».

cartas contenidas en éste registro siendo el conde únicamente transmisor del mensaje de su esposa. Así resulta de una carta fechada el 12 de febrero de 1497, en cuyo encabezamiento dice lo siguiente:

Para el cura de Tendilla de my señora la condesa.

Espeçial amigo. Un memorial va aquí fazeme tanto placer que compres las cosas que en él van e que trabajes que todo sea lo mejor que pudiere aver (...) De el Alhanbra de Granada XII de febrero de 97²¹.

La aparición de la esposa del conde en el papel de emisora, apuntala la hipótesis planteada sobre la posibilidad de que las cartas de 1497 formen parte de ese «registro de casa» de los Tendilla, pues resultaría insólito para la época que apareciese en el registro oficial aquel en el que se asentaban las cartas generadas en la capitanía granadina y la alcaidía de la Alhambra, un escrito personal de la condesa.

NOTICIAS SOBRE LA ALHAMBRA: RECONSTRUIR, REMODELAR Y REFORZAR

Entre las misivas que más nos interesan en este epistolario en nuestro análisis sobre la realidad histórico artística de finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, están aquellas en las que Tendilla menciona el lugar donde desde 1492 transcurrieron sus días: la Alhambra²². Los diez últimos años de reinado musulmán en Granada supusieron para las arquitecturas de la ciudad fortificada nazari un gran deterioro. Boabdil no contaba con recursos económicos ni con el tiempo necesario inmerso como estaba en una guerra para intervenir en la ciudad fortificada, de ahí que los Reyes Católicos al entrar en la fortaleza decidieran acometer inmediatamente labores de reconstrucción, remodelación, refuerzo de sus defensas y también de restitución del esplendor perdido. Ya en las capitulaciones firmadas en noviembre de 1491 se había acordado que los rehenes estuviesen «en poder de sus altezas por el termino de diez días, en tanto que las dichas fortalezas del Alhambra se aliçan se reparan e proveen e fortalecen»²³. A pesar de esas buenas intenciones iniciales en febrero de 1497, sólo un lustro después de que entrase a formar parte de la red palacial cristiana, Tendilla señalaba como «se a caydo cosa en palaçio»²⁴, y el 6 de marzo culpaba de ello a Rodrigo de Haro: « (...) no quiere pagar blanca de lo de las lauores del año de çinco e que de todo lo que avía de dar de aquel año no a dado syno sesenta myll maravedis de la manera que del quarto de palaçio do posaua la señora prinçesa se ha caydo un pedaço por falta de dinero (...)»²⁵.

21 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 89v.

22 Para profundizar sobre las actuaciones de construcción y reconstrucción llevadas a cabo en la Alhambra de Granada en época de los Reyes Católicos es fundamental el trabajo de Juan Antonio VILAR SÁNCHEZ, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, Granada, 2007.

23 Miguel GARRIDO ATIENZA, *Las Capitulaciones para la entrega de Granada*, 1910, p.130.

24 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2282-2, fol. 93v.

25 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2282-2, fol. 97r.

Las alusiones al estado de conservación de los edificios de éste complejo arquitectónico no son exclusivas del cartulario de 1497, son una constante en todos los registros epistolares de Tendilla, si bien las misivas analizadas en éste estudio cobran especial relevancia por mostrar el estado a todas luces deficiente en el que se encontraban algunas zonas tan sólo cinco años después de la llegada de los cristianos a Granada²⁶. La seguridad aún debía ser reforzada dado el entorno hostil en el que la fortificación estaba enclavada. Era necesario arreglar muros y preparar cavas, pues como bien recordaba, ésta era «menester porque sy un alboroto oviese es tanto el alhanbra syn cava», su falta «(...) nos pornían en mucho aprieto, como vuestra alteza sabe que lo suelen hacer»²⁷.

A través de las cartas también podemos completar el conocimiento sobre cómo transcurrían los días durante los trabajos de reconstrucción y remodelación en la otrora fortaleza nazarí, de dónde se traían los materiales necesarios, qué problemas técnicos surgían, qué situaciones se daban con el personal encargado de las labores, etcétera. Por ejemplo en una de sus epístolas pedía Tendilla al corregidor de las ciudades de Málaga y Vélez Málaga indagar sobre el paradero de unos treinta *aleizes* para ventanas que su criado trajo *de allende*, suponemos que de la Berbería –costa de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia–, destinados a unas ventanas de las Casas Real, que tras ser depositadas en casa del genovés Bartolomé Baeça, desaparecieron²⁸.

26 Algunas muestras del impulso personal y de la preocupación del conde con respecto al estado de conservación de las arquitecturas alhambrenas encontramos en M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, *et al.*, *Escribir y gobernar*, 2007, apéndice documental, pág. 93: «Dixéronme que en una destas dos torres altas del Quarto Real dormía una lechuza y para echarla a vnos halcones subí a ver como se podría tomar, hallé caydos pedaços de vna yesería, cosa muy reziente. Marauilléme y miré y vi las paredes hendidas y abierta la torre como vna granada. Truxe quatro maestros, los mejores de Granada, para verla. Dizen ques menester asaz dinero para rehazella. Hasta que venga el tiempo de poner mano en ella ando acontando y enpotrando como a cuba grande, y no sabemos sy aprovechará porque tres arcos del corredor alto do posava Sancho Paredes se vienen con ella hazia el patyo real. Dezidlo por amor de Dios, a su alteza, y pues yo en los reparos desta Alhanbra nunca he sido creydo mande su alteza quien vea sy digo verdad. Están a mucho peligro, porque aviendo su alteça más çierta ynformaçion que la mía, mande proveer como cumple a su seruiçio y aquí no se pierda vn hedefiçio tan notable por no quererlo sostener, que, ¡juro por Dios!, sy yo no subiera a la torre acaso no tardara quinze días en venirse al suelo y quando no aprovechar seré yo syn culpa [24 de enero de 1514]». En serio peligro se encontraban también una de las estancias del Cuarto de los Leones y una alcoba del Partal, Emilio MENESES GARCÍA, *Correspondencia*, 1974, vol. II, pág. 568. En el verano de 1514 don Íñigo alzaba sus quejas hasta el monarca apelando a su conciencia suplicándole «aya por bien de mandar que se dé remedio como no perezca tan honrrado y notable hedefiçio como es esta Alhanbra que todo se va al suelo, y vuestra alteza no se acuerda que la ganó y le costó lo mejor de su vida, la qual prospere y ensalçe Dios», en M.^a Amparo MORENO TRUJILLO, *et al.*, *Escribir y gobernar*, Apéndice documental, pág. 285.

27 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2282-2, fol. 94v.

28 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 91v.

NOTICIAS SOBRE EL MONASTERIO DE SAN ANTONIO DE MONDÉJAR, GUADALAJARA

Señalamos con anterioridad como la literatura epistolar ofrece testimonio directo sobre la relación existente en la época entre los promotores y el arte. En el caso de éste registro de correspondencia encontramos información sobre la única construcción religiosa que el II conde de Tendilla comisionó, el monasterio franciscano de San Antonio de Mondéjar (Guadalajara). Don Íñigo había conseguido bula papal para su fundación en el año de 1487, encontrándose aún en Roma. Dos años después asentado ya en la Península y poco antes de reincorporarse a la guerra contra el reino musulmán de Granada, redactó sus últimas voluntades en la villa de Estremera, incluyendo la siguiente cláusula: «Por quanto yo tengo prometido de hazer un monasterio de observancia de la advocación San Antonio en la villa de Mondéjar mando que se faga dicho monasteiro para que en él puedan morar diez o doce frayles, para lo cual yo gané licencia de nuestro muy santo padre e lo tengo por bula con ciertos perdones²⁹».

La iglesia del cenobio mondejano fue considerada por Gómez Moreno como la primera arquitectura religiosa renacentista en Castilla³⁰, observación que debe ser matizada pues del análisis de los restos conservados se concluye que tanto estructural como constructivamente el templo responde a las características propias de la tradición gótica castellana (arcos apuntados, arranque de bóvedas de crucería, etcétera) si bien es cierto que en su fachada aparecen algunos elementos decorativos renacentistas (palmetas, discos avenerados, cornucopias, etcétera.)³¹. [Fig. 1] Tradicionalmente se estableció como fecha de inicio de sus labores constructivas 1489, es decir, el año en que el conde dictó el testamento de Estremera, y como fecha de finalización 1509 puesto que así se concluía tras la lectura de otra de sus misivas donde afirmaba encontrarse en la villa alcarreña y haber visitado el monasterio: «Vine, señor, aquí a Mondéjar, do vi el monesterio que hize, es bonito y bien labrado y hordenado, pero es tan poquita cosa que no paresçe sino que se hizo para modelo, como dizen en Ytalia, de otra lavor; para el lugar basta, como la mar para agua...³²».

El registro de 1497 nos ayuda a esclarecer la verdadera historia de ésta construcción. En carta del 10 de marzo, ocho años después de la fecha que hasta ahora era considerada como de inicio de las obras, hacía referencia a la construcción de un monasterio, que con toda probabilidad es el de San Antonio de dicha villa, el único monasterio por él fundado:

En lo del asyento del monesterio avn no he visto nada, e los preçios de las tapias e de la piedra serán muy desvariados, lo que aveys de mandar que se faga es que en Guadalajara fagan alcaduces (caños por donde se conduce el agua) o en Alcalá, donde más barato

29 Conocemos parte de este primer testamento gracias a la historia que sobre la casa Mondéjar escribió uno de sus descendientes, Gaspar Ibáñez de Segovia, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, MSS/10670.

30 Véase Manuel GÓMEZ-MORENO, *Sobre el Renacimiento en Castilla por Manuel Gómez-Moreno Martínez*, Granada, 1991, págs. 52-57.

31 Un estudio más detallado sobre el convento mondejano en M.^a Cristina HERNÁNDEZ CASTELLÓ, «Nuevas aportaciones a la historiografía del convento de San Antonio de Mondéjar», *B.S.A.A. Arte*, LXXXI (2015), págs. 47-58.

32 Emilio MENESES GARCÍA, *Correspondencia*, t. XXI, pág. 161, 5: para el cardenal con Brizeño.

se hallaren, para encañar el agua de la fuente del camino de Sant Sebastián porque sy aquella corre, aquella es buena para la casa e puedese haçer el monesterio como yo dixen en par del pilar viejo a mano izquierda e fasta ver el asyento no ay que hacer syno aparejo e petrecho.

Las labores que se debían realizar en ese año de 1497 eran las previas al alzamiento de muros, y consistían en procurar abastecimiento de agua al edificio y en abastecerse de materiales para afrontar la construcción. Por otro lado, el hecho de que aún no se conociese el asiento de los trabajos nos sirve para confirmar el estadio inicial en el que se encontraba el proyecto. Tendilla esclarecía con sus palabras las fechas, y también aportaba información sobre los materiales mostrando como su intención al respecto era abaratar costes manteniendo, eso sí, cierta calidad:

Caleros querría que hiciesedes hacer [hornos donde se calcina la piedra caliza] e que de la piedra de la cantera me enbriades un pedaço, que me escrivistes que me lo enbriades e nunca vno, que creed que sy aquella es buena cantera no puede ser mayor ni mejor cabdal. Pero aveys de mirar que la piedra no sea de yeso que en Torraluan no se sy mirastes, labró Pero Castillo, que dios aya, de una piedra que no la conosçían que hera de natura de yeso e todas las paredes se le hendieron (...)³³.



Fig. 1. Iglesia del convento de San Antonio de Mondéjar, Guadalajara. (Fotografía de D^a Esperanza Magán).

NOTICIAS SOBRE BIENES MUEBLES: TELAS, TAPICES Y OBJETOS VARIOS

Otro capítulo destacado en el registro de 1497 lo conforman las informaciones relacionadas con bienes muebles, cobrando especial interés las noticias encontradas sobre telas y tapices. A lo largo de las misivas aparecen numerosas referencias a la compra de tejidos. En ésta línea redactó doña Francisca Pacheco el memorial ya mencionado, que no es más que un elenco detallado de aquellas piezas de tela que quería adquirir en la feria de Tendilla especificando su procedencia, el uso que les daría y que estaba estrechamente relacionado con su calidad e incluso facilitando el precio aproximado al que se pagarían:

(...) De el Alhanbra de Granada XII de febrero de 97.

A vuestra honra presto.

Las cosas que me han de traer de la feria son las cosas que siguen ver.

Ocho varas de raso morado que sea bueno.

Una pieça de cordelete azul oscuro e syno fuere azul sea de otro color.

Seys varas de paño de Cuenca que cuesta a çiento e çincuenta, poco más o menos.

Una pieça de paño de Palençia basto, de lo que llaman de la tierra, para vestir esclauas.

Una pieça de Olanda que sea delgada la mejor que se pudiere aver.

Otra pieça de Olanda basta.

33 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 99r.

Una pieça de sarga pardilla escura y otra pieça blanca.
 Veynte varas de manteles de doce quarteles digo de lo que no son muy anchos.
 Dos arrovas de congrio çeçial³⁴.

Los condes de Tendilla no podían encontrar todos estos tipos de tejidos en Granada³⁵, donde en cambio sí se había desarrollado una importante industria de la seda. Además, es posible que contasen en ésta feria con ciertas ventajas económicas.

La condesa no sólo encargaba tejidos de uso doméstico, como hijo de Holanda que era utilizado fundamentalmente para la realización de ropa de hogar y camisas³⁶. Sino también otros de calidad superior, como el terciopelo, que muestran el lujo y ostentación del que gustaban rodearse los Tendilla en la Alhambra. Esa búsqueda de la distinción a través de las telas propiciaba el que en su adquisición no fuese impedimento la lejanía del centro manufactor o del lugar de venta, todo lo contrario, suponía un reflejo más de la capacidad económica del comprador y por tanto de su poder.

Siguiendo con las referencias sobre la adquisición de textiles encontramos una interesante mención sobre tapices en una carta inédita del 21 de febrero de 1497 en la que escribía al marqués de Villena: «quiero que sepa vuestra merced de que se marauillará, que enbíó por antepuertas y espalderos de verduras con mis armas e de la condesa a Venecia, porque en el mundo no las ay mejores ni mas finas que las que de allí vienen de Flandes³⁷».

Tendilla no sólo especificaba la procedencia de las tapicerías que quería adquirir, Flandes, sino que señalaba el lugar de compra de las mismas, Venecia, y sobre todo nos aporta un significativo dato sobre el valor trascendente que los tapices tenían como símbolo del linaje, pues en ellos ordenaba que figurasen su escudo y el de doña Francisca, heráldica que aparece también en el testero de la iglesia del convento de san Antonio de Mondéjar [Fig. 2]

Los tapices eran muy valorados por su laborioso trabajo, por lo costoso de sus materiales –plata, oro y seda–, y por la capacidad que tenían de conferir suntuosidad y lujo a cualquier espacio por modesto que este fuese, bien cubriendo los muros o dividiendo las estancias. Al leer la misiva de don Íñigo ciertas dudas se nos plantearon ¿por qué debía maravillarse el marqués de Villena? ¿era tan poco habitual la compra de tapices entre la nobleza de la época? Lo cierto es que en gran número los adquirirían los altos dignatarios civiles y eclesiásticos por lo que posiblemente tal aseveración por parte del conde respondiese más bien la altísima valoración que los tapices tenían entre la sociedad del momento y no a la singularidad de la compra, estimación que desafortunadamente la historiografía tradicional no ha tenido por estas obras de arte³⁸. Sobre los escudos a los que hace referencia

34 Nota 21.

35 Así lo explicaba el conde en carta del 7 de marzo cuando de nuevo encargaba hilo de Holanda, esta vez a Jerónimo del Campo: AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 98 r.

36 El Diccionario de la Real Academia de la Lengua, define la tela de Holanda como un lienzo muy fino de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas.

37 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol.95r. Nos referimos a esta carta como inédita pues en la transcripción de Aurelio GARCÍA LÓPEZ, *La correspondencia*, no aparece transcrita. AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 95r.

38 La primacía de los tapices entre las artes visuales era ya patente durante el siglo xv y continuó durante la siguiente centuria. Véase Miguel Ángel ZALAMA y Jesús Félix PASCUAL MOLINA, «Tapices de Juan II

Tendilla podemos de igual manera preguntarnos lo siguiente ¿fueron éstos añadidos al tapiz flamenco en Venecia o fueron incorporados a la hechura en Flandes? Difícilmente solventaremos estas dudas cuando, hasta la fecha, no hemos podido individuar estos paños, es posible que no hayan llegado hasta nuestros días, la mayoría de tapices de época pretéritas han desaparecido, bien por la fragilidad de sus materiales o bien por la codicia humana que provocaba su destrucción para para conseguir el oro y plata que en ellos se contenían.

A finales del xv y principios del xvi del mismo modo que los tejidos y las telas preciosas reflejaban el poder de sus poseedores, otro tipo de objetos contribuían a aumentar ese resplandor –vajillas, muebles, etcétera– por contener en su hechura materiales nobles, principalmente plata, oro y piedras preciosas. Su valor material convertía a estas piezas en garantía de pago, y a este uso hacía referencia explícita el conde en cierta ocasión en su epistolario «ya sabeys como my criado Juan Rodriguez enbió aquí una taça e unas manillas de oro que dize que vos le distes por poder de los dineros de vna viña»³⁹.

Por último, debemos referir la presencia de objetos exóticos entre los bienes de Tendilla citados en su correspondencia. El primer capitán general del reino de Granada no fue ajeno al descubrimiento del Nuevo Mundo. En el registro aparece una referencia en la que decía haber recibido unas «cosas de las Yndias»⁴⁰, que le enviaba Juan Sánchez de Puebla. El hecho de que no especificase el tipo de objetos ni los materiales en el que estaban realizados –y más si tenemos en cuenta la importancia que tenía en el caso de tejidos y otros objetos–, sino que sólo hiciese referencia a su procedencia, nos lleva a considerar que el valor que este tipo de piezas venía dado únicamente por su exotismo, por su singularidad. Nuevamente, se nos presentan algunas dudas que al desconocer los objetos referidos no podemos solventar ¿fueron un regalo o un encargo del propio Tendilla?

CONCLUSIONES: VOLVER A LAS FUENTES

De todo lo expuesto hasta ahora, además de los datos en sí, podemos concluir el importante papel que el trabajo de archivo, el estudio directo de la documentación conservada, y concretamente de la literatura epistolar, tiene para el desarrollo de nuestra investigación histórico artística, sobre todo para aquellos casos en los que bien por el paso inexorable



Fig. 2. Detalle del escudo de los condes de Tendilla en la iglesia del convento de San Antonio de Mondéjar, Guadalajara

de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza», *Boletín Museo Camón Aznar*, n° 109 (2012), págs. 285-320.

39 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 86r.

40 AHN, sección Nobleza, fondo Osuna, leg. 2283-2, fol. 90r.

del tiempo o por la desidia humana los objetos en cuestión han desaparecido. El trabajo de archivo debe forzosamente pasar por la transcripción de la documentación y complementarse con el análisis riguroso y objetivo de la misma, aprendiendo a prescindir de las aseveraciones pasadas que nos fueron transmitidas.

Hemos analizado el contenido y la forma de éste conjunto, y hemos podido corroborar el especial interés que posee como fuente documental para los historiadores del arte, pudiendo ser considerado, por derecho propio, una de las fuentes principales para la comprensión de la relación del conde de Tendilla con el arte de su tiempo.

**DE RE PICTORICA. LIBROS, TRATADOS Y
RECETARIOS EN LA ÉPOCA DE JOAN DE JOANES Y SU POSIBLE
INFLUENCIA EN LA OBRA DEL PINTOR VALENCIANO***

MIQUEL ÀNGEL HERRERO CORTELL
Universitat de Lleida

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el posible acceso a fuentes escritas, libros tratados y recetas, por parte del pintor valenciano Joan de Joanes. Se aborda someramente el entorno social del artista y su incursión cultural, así como los personajes vinculados al mismo que poseían libros de arte en sus respectivas bibliotecas. Con todo ello se apuntan algunas referencias, organizadas por géneros, que han podido rastrearse a partir de la producción pictórica joanesca.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Renacimiento, Libros, Tratados, Fuentes.

ABSTRACT

This paper focuses on the possible access by the Valencian painter Joan de Joanes to written sources, books, recipe compilations and treatises. A social incursion in his cultural environment is also briefly addressed here, as well as other book inventories linked to Joanes's acquaintances. Thus, some references, organized by theme, are targeted here, having been traced from the artist's pictorial production.

KEYWORDS

Painting, Renaissance, Books, Treatises, References.

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ACEM (Art i Cultura d'Època Moderna), financiado por la Generalitat de Catalunya (2014SGR242), y se debe a la ayuda (FPU14/01768) del Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Mucho se ha escrito sobre la privación cultural de los pintores valencianos del Renacimiento¹, hecho que parece hoy bien constatado –y no sólo en la península– infravalorándose a veces el papel de los libros de arte en la formación de los artistas hispanos. Hasta el momento, el rol de este tipo de literatura en la formación del pintor Joan de Joanes (*ca.* 1505-1579) se ha obviado, a pesar de conocerse que no fue un artífice iletrado. Recientemente se ha publicado un compendio de toda la documentación alusiva a Joanes y a su entorno familiar², título fundamental para la comprensión del desarrollo artístico de esta saga de pintores y su posterior influencia. Sin embargo, no se dispone todavía de inventario alguno de ningún miembro de esta familia³, lo que conlleva una notable tara en el conocimiento de sus recursos técnicos, así como de sus posibles fuentes de inspiración o su probable biblioteca.

El presente texto es una síntesis sucinta de un trabajo más extenso que se está gestando, en torno a la técnica, procedimientos y materiales propios de este artista; un estudio en el que se intenta no desatender a las fuentes, tanto gráficas como literarias, así como al nivel cultural del pintor, parámetros que resultan claves para entender su formación y directamente vinculados con sus capacidades técnicas y procedimentales. Esta comunicación pretende, tan sólo, dar cuenta de algunos libros que el artista pudo conocer –por haberse encontrado analogías entre sus ilustraciones y la obra joanesca–, y que se han podido documentar en la Valencia de su tiempo.

Constar el conocimiento o uso de fuentes teóricas resulta especialmente arduo puesto que pueden darse factores que entorpezcan la labor. En primer lugar, aunque el pintor conozca un determinado texto puede no utilizar su información y, en caso de que aplique preceptos contenidos en él, estos están sujetos a su interpretación. Puede usarlos parcialmente, o aplicar tan sólo uno, lo que complica mucho la verificación de una determinada fuente. Otra limitación es la repetición de unas mismas ideas por parte de varios autores, que también dificulta la posible identificación de textos. Además, hay que reconocer la complejidad para discernir entre una aplicación de preceptos de tipo modal y la resultante de la lectura concreta de una obra, ya que, en cierta medida, las ideas expresadas en la literatura artística de un periodo concreto pueden ser generalistas y enraizar en el propio gusto de la época. Por ello, aunque se han consultado todas las referencias consignadas en inventarios y bibliotecas de personajes vinculados a Joanes, sólo puede deducirse un posible uso por parte del pintor de una minoría de las enumeradas, –con la restricción de no conocer tampoco, en la mayoría de casos, la edición exacta referenciada en cada relación de libros–⁴. Por este motivo, resulta más sencilla la identificación de las ediciones que in-

1 COMPANY 1998, 249-289 y MANDINGORRA 1991, 549-569. Más datos en: BERGER 1987, y SOLER 2008, 125-130.

2 PUIG; COMPANY; TOLOSA 2015.

3 Recordemos que el padre de Joanes fue Vicent Macip (h. 1475-1551) y que, al menos su hijo Vicente Joan Macip (1554-1623), y quizás sus hijas, se dedicaron también al oficio de la pintura.

4 Se han utilizado digitalizaciones o facsímiles de cada una de las ediciones de todos los títulos conocidos, consignados en inventarios de bibliotecas privadas valencianas en la horquilla vital del pintor que nos ocupa, además de otros títulos que no figuran en los antedichos inventarios. Puesto que la presencia de ediciones foráneas se constata en la Valencia de su tiempo, ha sido necesario recurrir a todas las existentes, además de las españolas, teniendo como horizonte la fecha de muerte del pintor

cluyen grabados o láminas y que puntualmente pudieron servir como inspiración⁵. Todo ello no implica un desconocimiento del resto de fuentes citadas, así como de otras que no se han consignado en los inventarios conocidos pero que, con mucha probabilidad, pudieron circular en la Valencia del quinientos⁶. Finalmente, cabe considerar que los datos hasta ahora presentados sobre la existencia de libros de materia artística son todavía muy escasos⁷.

JOANES, UN PINTOR LETRADO EN EL PRÓSPERO AMBIENTE CULTURAL VALENTINO DEL SIGLO XVI

A Joanes se le puede atribuir un nivel cultural bastante superior al de otros pintores de su época en Valencia: por supuesto sabía leer y escribir, conocía el latín⁸, y dio muestras de una cultura humanista acorde con las exigencias de su tiempo y a la altura de su talento pictórico. Resulta imprescindible señalar aquí el posicionamiento social del que llegó a gozar el pintor valenciano⁹, que, solicitado por su aptitudes, se codeó con las figuras más preeminentes de la Valencia de su tiempo, personajes vinculados a la cultura y por ende a los libros, y muchos de los cuales poseyeron referencias técnicas y artísticas en sus respectivas bibliotecas, además de obras de probada inspiración en la trayectoria pintor¹⁰. A pesar del marcado cariz religioso de su pintura, Joanes no trabajó sólo para las élites eclesiásticas¹¹: realizó numerosos encargos para cofradías¹² y gremios¹³; ofreció sus servicios a la alta

(1579). Esta tarea ha supuesto la consulta de cerca de un centenar de referencias, que no citaremos en la bibliografía final por obvias cuestiones de espacio.

- 5 Joanes no copia literalmente modelos de otros pintores: simplemente se inspira en ellos, los reutiliza haciéndolos suyos, por lo que no se han documentado duplicados exactos de ninguna fuente de referencia. A propósito de este tema véase: NAVARRETE 1998, 23-40.
- 6 SOLER 1995, 154-158.
- 7 En la medida en la que se puedan sacar a la luz nuevos inventarios de artífices del periodo es muy posible que la lista de títulos se engrose y pueda realizarse una evaluación más sostenida.
- 8 BENITO 2000a, 36. Véase, además: FALOMIR 2006, 282 y GONZÁLEZ 1999, 21-56.
- 9 Un estado de la cuestión muy completo se dibuja en: FALOMIR 2006, 271-287.
- 10 La necesidad de abordar un estado de la cuestión sobre el contexto cultural y las relaciones que pudieron influir en el desarrollo de la pintura de Joanes ya había sido expresada en: MARÍAS; CIDONCHA 1989, 325-327. Véase también BENITO, 1993.
- 11 Como el obispo de Segorbe, Gilbert Martí comitente del retablo de dicha catedral; el Cabildo de la Catedral de Valencia, que, en 1559, encarga la pintura de una Virgen para el archivo nuevo de la Catedral y posteriormente una serie de guadamecés de prelados valentinos; o, en última instancia, el arzobispo Tomás de Villanueva, para quien diseña tapices.
- 12 Como la de la Preciosísima Sangre (1539-1545) o la de la Santísima Trinidad (1542-1543).
- 13 Se tiene constancia de, al menos, dos retablos para estos gremios, el de los Plateros (1534-1540) y el de Pelaires (ca.1555).

nobleza¹⁴ y a los señores¹⁵; a los cargos oficiales de la ciudad¹⁶, los Jurados¹⁷ o los Diputados de la Generalitat¹⁸; se codeó con impresores y libreros¹⁹; y sostuvo relaciones fluidas con los más ilustres humanistas, eruditos e intelectuales²⁰. Además, cooperó con otros pintores coetáneos, y mantuvo un taller por el que pasaron abundantes discípulos. Todos estos contactos le situaron en un privilegiado estrado en el ambiente social valentino. Por otra parte, retomando el asunto del su nivel cultural, sus propias pinturas lo avalan, no sólo por sus conocimientos anatómicos, de perspectiva, de composición²¹ o de retórica²²; también sus frecuentes cartelas, escritas en un correcto latín y mucho más abundantes que en la producción de sus contemporáneos²³. Tal nivel cultural queda patente también en su originalidad compositiva, –aun cuando recurre a modelos ajenos–²⁴; en su excelencia como pintor de historia²⁵, con un recurrente despliegue de ruinas –tan imperantes en el gusto del momento, y para las que también puede admitirse una lectura metafísica–²⁶, o, sencillamente, por el probable conocimiento de la literatura de su época, y no sólo de aquella inherente a su oficio²⁷. Ante este panorama resulta difícil minimizar el acceso y el papel de libros de arte y demás referencias constatadas en la Valencia de su tiempo.

LA DISPERISIÓN DE LOS LIBROS DE MATERIA ARTÍSTICA EN LA VALENCIA DEL SIGLO XVI: BIBLIOTECAS A LAS QUE PUDO TENER ACCESO EL PINTOR

A partir de 1500 la abundante producción de literatura artística y las frecuentes ediciones y reediciones de fuentes clásicas, tratados y compendios de índole teórica y práctica, conlle-

-
- 14 Especialmente fructífera parece resultar su relación con personajes cercanos a la corte, como los Duques de Calabria, y Mencia de Mendoza.
- 15 Como en el caso de la familia Vich, los Centelles, o el Señor de Bicorp.
- 16 Así sucede, con el *batle* de la ciudad, comitente parcial del *Retablo de San Esteban*. (1555-1562)
- 17 Los Jurados de la ciudad de Valencia encargan el retrato de Alfonso V en 1557, la pintura de la esfera del reloj de la Casa de la Ciudad y la de la torre del campanario de la Catedral en 1564.
- 18 Los diputados encargan el diseño de unos azulejos para las salas Nuevas y Vieja de la Casa de la Diputación en 1568 y, en 1575 el dorado de los casetones de los artesonados del Estudio Mayor.
- 19 Destaca la familia Mey, la más reputada saga de impresores de la valencia quinientista, y para los que Joanes realiza algunos trabajos puntuales.
- 20 Como el caso de Joan Baptista Agnés o el de Diego Ramírez Pagán.
- 21 PUIG; HERRERO 2016, 175-194.
- 22 GONZÁLEZ 1999.
- 23 FALOMIR 2006, 282-283.
- 24 FALOMIR 2006, 277.
- 25 FALOMIR 2006, 282.
- 26 ÁVILA 1988, 29.
- 27 Un ejemplo lo aporta Falomir (2006, 279), que admite la posibilidad de que Joanes pueda haber leído el texto *Lo Juí de Paris*, de Joan Rois de Corella. Por otra parte, González García, apunta la posibilidad de que conozca, de primera mano, diversas obras latinas, algunas relacionadas con la retórica, la mitología o la teología, que pudieron servir como respaldo contextual y programático de su arte (1999, pág. 40)

varon una rápida irradiación de una serie de conocimientos compositivos, iconográficos, estéticos, semánticos, estilísticos y procedimentales, que sirvieron para unificar criterios, principalmente entre Italia y el resto de Europa, lo que implicó una cierta adaptación común de los lenguajes artísticos. Precisamente Valencia supone un paradigma: como puerto abierto al Mediterráneo era uno de los lugares a los que más rápidamente estribaban las obras foráneas. Así se ha constatado la rápida propagación²⁸ de las ediciones italianas, en ocasiones en latín, que hacía que muchos de estos ejemplares se conociesen en España antes de sus respectivas traducciones al castellano²⁹. Un ejemplo puede encontrarse en el inventario de los bienes del librero alemán afincado en Valencia, Joan Rix de Chur, fallecido en 1490³⁰ en el que figuran dos volúmenes del tratado *De Re Aedificatoria*, de Alberti, publicados en 1485, probablemente en Florencia, por Nicolò di Lorenzo Alemanno, tan sólo cinco años después de su primera edición.³¹ La literatura artística, favoreció la penetración del clasicismo en este territorio, en el que se simultanearon de manera ejemplar las cuatro vías fundamentales de asimilación³²: la presencia de artistas italianos en Valencia; los viajes de formación de artistas españoles a Italia; la permeabilidad territorial frente a la entrada de fuentes figurativas iconográficas –pinturas, grabados, dibujos, trazas e información gráfica de diversa índole–; y, por último, –pero acaso la vía más importante– la llegada de tratados, libros, y fuentes de materia artística, especialmente tratadística arquitectónica. Todos estos caminos se vieron propiciados por las rutas marítimas producto del proceso expansivo social, cultural y económico de la Corona de Aragón.

Valencia tuvo durante el siglo XVI varias bibliotecas relevantes de personajes que, en mayor o menor medida, se relacionan con la obra de Joanes, aunque en general son muy escasos los datos publicados hasta el momento sobre libros de arte en esta ciudad³³. La primera gran biblioteca es la del Marqués de Cenete que se encontraba dividida entre su castillo de Ayora y el palacio arzobispal de Valencia. A su muerte, en 1523, se realizaron dos inventarios en los se recogen cerca de 600 títulos, entre ellos un *de Re Aedificatoria*, de Alberti³⁴, un tomo de la *Architectura* de Vitruvio³⁵, «*un libre de debuxos quadernats en posts ab les cubertes de cuyro tenats*», identificado como el *Codex Escorialensis*³⁶, y «*altre libre de diboxos*»³⁷, –manuscrito que no se ha podido identificar–, además de otros tres ejemplares de arquitec-

28 SOLER 2008, 68-122.

29 LLOPIS; TORRES 2011, 66.

30 (*cf.*) FALOMIR 1993, 776.

31 GÓMEZ-FERRER 1994, 126-127.

32 MARÍAS 1986, I, 32-35.

33 SOLER 1995, 147.

34 Se desconoce la edición, pero podría tratarse de la *princeps* florentina de 1485, o bien de la edición parisina de 1511.

35 Acaso alguna de las dos ediciones romanas de Giovanni Sulpizio (1483-1486, o 1490-1492), las venecianas, de Fra Giocondo (1511) y Lutio da Castel (1524), la publicada en Como por Cesare Cesariano (1521), o bien la de Perugia, de Giambattista Caporali (1536). Véase GARCÍA 2002, 26-27.

36 MARÍAS 1990, 127; GÓMEZ-FERRER 2010, p. 232.; LLOPIS; TORRES 2011, 66.

37 GÓMEZ-FERRER 2010, 235.

tura defensiva militar³⁸. Todos estos tomos pasan a manos de su hija Mencía de Mendoza y durante los años 1529 y 1535 algo más de dos centenares de libros de dicho legado se venden en sendas almonedas de bienes. De la primera se conserva la relación detallada³⁹, pero no de la de 1535, por lo que aunque puede afirmarse que en el primer caso no se saldan libros de materia artística desconocemos si acaso pudieron venderse en el segundo lote.⁴⁰ Aunque esto supuso el desmembramiento de dos tercios de la biblioteca paterna, Mencía fue capaz de acumular la suya propia con cerca de un millar de títulos, según el inventario realizado de febrero de 1555⁴¹, del que se colige que a su muerte seguía manteniendo el Vitruvio y el Alberti de legado paterno, a los que sumaría otro Vitruvio, (edición de Fra Giocondo)⁴², y el tratado de Alberto Durero *Institutionum Geometricarum*⁴³. Más importante aún que esta biblioteca fue la del Duque de Calabria, Fernando de Aragón, que tras su matrimonio con doña Germana de Foix en 1526, trajo sus libros a Valencia. En 1527⁴⁴ trae de Nápoles diversos asientos de materia artística que estuvieron en la biblioteca del Palacio Real valentino, hasta su traslado al Monasterio de San Miguel de los Reyes en 1550, tras su muerte⁴⁵. Se conserva una relación de los volúmenes que legó al cenobio⁴⁶ entre los que destacan: un manuscrito de Filarete, (Ms. 37, *De architectura*) –el desaparecido «*Codex Valencianus*»–; dos *De architectura* de Vitruvio, (Ms. 231 y n° 422); un ejemplar de *De geometia magistri* (n° 620); diversos libros de antigüedades, como el *De originum sive antiquitatum Romanorum*, de Dionisio de Halicarnaso (Ms. 76), un ejemplar del *Urbis Romae ex Terrarum*, o un *Epigrammata antiquae urbis* de Giacomo Mazzocchi (n° 432); dos *Naturali Historia* de Plinio (n° 387 y 389)⁴⁷; un recetario (n° 757) y un *Emblemata*, de Andrea Alciato (n° 605).

Otra biblioteca muy relevante (aunque ya de la segunda mitad del siglo xvi) fue la de San Juan de Ribera, aunque su relación con Joan de Joanes no está demasiado esclarecida.⁴⁸ El Patriarca disponía de centenares de libros de múltiples materias⁴⁹, incluidos libros de arte: poseía un Vitruvio en la edición de Perugia (1536), obra actualmente desaparecida), uno del Vignola en la edición romana (1562), el *Livre d'architecture* de Jacques Androuet de Cerceau el Viejo (Paris, 1559), el *Libro de architectura* de Sebastiano Serlio

38 LLOPIS; TORRES 2011, 66.

39 GÓMEZ-FERRER 2010, 232.

40 LLOPIS; TORRES 2011, 67.

41 GARCÍA 2004, s/p.

42 LLOPIS; TORRES 2011, 68. Véase también: GARCÍA 2002, 26-27.

43 Debe tratarse de alguna de las ediciones parisinas de 1532 o 1534, puesto que la edición anterior (Nüremberg, 1525) todavía no se había traducido al latín.

44 *Inventario de robbe de la Guardarropa de lo Ilmo. Sr. Don Ferrante da Aragona, Duca di Calabria, año 1527*; manuscrito n° 947 conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, p.99 y 105.

45 ARCINICEGA 2001, 37-38.

46 REPULLÉS 1875.

47 BORDINI 1995, 27. Destacan especialmente los libros 35 y 36, dedicados a la pintura y a la escultura.

48 Sabemos por Daniel Benito (2013, 55) que Juan de Ribera desdeñaba la producción tardía del pintor y, sin embargo, poseyó diversas obras del mismo.

49 NAVARRO 2013, 240.

(también desaparecido), y otros títulos que aquí son irrelevantes por ser posteriores a la muerte de Joanes⁵⁰.

También los pintores tenían a su alcance múltiples referencias teóricas y técnicas a las que podían recurrir para documentarse sobre diversos aspectos; incluso aquellos iletrados podrían recurrir a estas mismas referencias haciéndoselas leer⁵¹ o consultándolas como repertorios iconográficos. Un buen ejemplo de biblioteca de pintor es la de Miguel de Uruenya⁵², quien poesía, entre otros, *Tercer y Cuarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio* (Toledo, 1552), *La prattica della prospettiva*, de Daniele Barbaro (Venecia, 1568) y *Regola delli Cinque Ordini di Architettura*, de Vignola (Roma, 1562), ejemplares que contienen información práctica sobre la configuración de los órdenes arquitectónicos, la aplicación de la perspectiva y abundantes ilustraciones en forma de estampas útiles para estructurar edificios, fondos, ruinas etc., igual que las *vedutes* romanas y los grabados de antigüedades.

INFLUENCIA DE POSIBLES MANUSCRITOS, TRATADOS, RECETARIOS EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOAN DE JOANES

Pese al obvio nivel cultural de Joanes resulta imposible determinar el conocimiento –y más aún el uso– de muchos de los títulos hasta ahora mencionados, puesto que las limitaciones anteriormente expuestas dificultan su identificación. Nos ceñiremos aquí a referencias que podemos relacionar más directamente, dejando de lado repertorios de grabados y otros conjuntos susceptibles de encontrarse encuadernados⁵³.

Tratados de geometría y perspectiva

La geometría y la perspectiva –como materias matemáticas–, atraían a los artistas puesto que fundamentaban la liberalidad de su oficio⁵⁴. El uso de perspectiva en las obras de Joanes, es relativamente habitual; se trata además de una aplicación correcta, que se ciñe a los diversos escritos del momento, utilizando la llamada perspectiva cónica. Sin embargo, la práctica de una perspectiva tan depurada no caracterizó la obra de Vicente Macip, en la que se advierte una cierta falta de control en esta disciplina, por lo que es poco probable que Joanes la aprendiese en el taller paterno. Además, en la pintura valenciana del siglo xv y en la del inicio del xvi, la perspectiva –salvo en contados autores como los Hernandos o Paolo da San Leocadio–, no acaba de ajustarse a las normas estipuladas en los tratados sobre el tema, algo que va corrigiéndose a medida que avanza la centuria. Aunque no puede afirmarse de manera categórica, parece plausible que Joanes conociese alguno de los anteriormente expuestos: *De geometia magistri*, –que bajo este título recoge el contenido

50 GÓMEZ-FERRER 1994, 127.

51 SOLER 1995, 146.

52 GÓMEZ-FERRER 1994, 126.

53 SOLER 1995, 150.

54 SOLER 1995, 156-157.

de los títulos *Geometria Speculativa* de Thomas Bradwardine y *Perspectiva communis* de Johannes Peckham, obra del siglo xv, el *Institutionum Geometricarum* de Alberto Durero, (París, 1532) o *La prattica della prospettiva* de Daniele Barabaro, (Venecia, 1568, 1569). Si atendemos al reverso del dibujo preparatorio de *San Esteban conducido al martirio*, conservado en el Courtland Institute de Londres, el pintor trata de aplicar un precepto de medición fundamentado en la geometría óptica⁵⁵, algo que acertadamente se ha planteado como un problema de cálculos angulares⁵⁶. Estas mediciones están desarrolladas a lo largo de la obra de Durero, quien utiliza las escalas de proporcionalidad y los métodos de triangulación para realizar cálculos *ensorios*⁵⁷. Es muy posible que Joanes conociese al menos el tratado del alemán, dada la datación del dibujo mencionado anteriormente –entre 1555 y 1562–, momento en el que la obra de Barabaro no estaba todavía publicada.

Tratados de arquitectura

Resulta muy operativo el matiz de distinción entre escritos de corte teórico y aquellos de tipo práctico-instrumental: mientras que algunos autores como Filarate, Alberti o Vitruvio podían encontrarse en bibliotecas de humanistas, otros, como Vignola o Serlio, tenían un carácter pragmático, y es común hallarlos en posesión de artistas o artesanos, evidenciándose el uso distinto que hacían de tales obras ambos perfiles profesionales: la lectura comprensiva o la mirada imitativa. Desconocemos el posible interés en la teoría arquitectónica que pudo tener Joanes, que cabría no desestimar si se tienen en mente las diversas trazas de retablos que se le atribuyen, y la cierta ordenación –romana, clasicista y limpia– de sus escenografías. Por todo ello, aunque la profusión de edificios no destaca en su obra, se servía de ellos para establecer la narración espacial y contextual de sus escenas, como se servía de las ruinas para aludir a episodios de un pasado histórico, por lo que, además de dibujos y grabados exentos, pudo basarse en las láminas de los diversos tratados.

De architectura

Aunque el tratado de Vitruvio⁵⁸ era de especial interés para arquitectos, algunos pintores recurrían también a él, como sucede con el caso de Alonso de Paz, pintor de Villanueva de los Infantes, quien en 1584 poseía la edición de Fra Giocondo de 1511⁵⁹. De las diversas publicaciones existentes⁶⁰ sólo han podido trazarse paralelos con la obra joanesca en la de Danielle Barabaro, ilustrada por Palladio (1556), cuyo tipo de dibujo y proporciones re-

55 El interés por esta materia denota, no sólo una elevada posición cultural, sino una serie de conocimientos de tipo científico que restan todavía por explicar en una figura como la de Joanes.

56 GONZÁLEZ 1999, 39-40

57 Sobre la práctica mensoria y la estereotomía véase: ALONSO; ALIBERTI 2015, 495-511.

58 MARÍAS 2015, 199-233.

59 MARÍAS 2015, pág. 225.

60 Ni en la edición de Fra Giocondo (Venecia, 1511 y 1522), ni la de Cesare Cesariano (Como 1521) se encuentran paralelos identificables con la obra Joanes, ni tampoco en las de Lutio da Castel (Venecia,

cuerda bastante al dibujo de Joanes, amén de ser muy romano en la manera de ornamentar, –guirnalda, lazos, motivos *a candilieri* etc.– Más allá de estas características generales existen algunas evidencias llamativas. Por ejemplo, en las trazas de fachadas de templos (Libro I, pág. 22-23, o Libro III, pág. 69), Palladio insinúa un tipo de decoración sobre los lineamientos de la moldura, y luego la degrada para evitar continuar seriándola, algo que Joanes hace de manera análoga en la traza de un retablo tal y como se observa en el dibujo conservado en el Nationalmuseum de Estocolmo⁶¹. También la lámina de la página 269 recuerda espacialmente el marco arquitectónico de la escena de la *Predicación de San Esteban ante el Sanedrín*; dos datos llamativos: el espacio y la perspectiva son bastante similares, e incluso los capiteles jónicos aparecen en ambos casos. Por último, el cartucho de la última página se asemeja al diseñado por Joanes en el reverso de la *Verónica de la Virgen*⁶². Resulta curiosa la fecha de la edición, 1556, año en el que Joanes se encontraría pintando este retablo⁶³, y el resto de obras referenciadas son todas de datación posterior.

Medidas del Romano

El tratado de Diego de Sagredo se consigna en numerosos inventarios, aunque no en ninguna de las antedichas bibliotecas. Sagredo desarrolla una serie de reglas que no acababan de ajustarse exactamente ni a los textos de Vitruvio, Alberti, Plinio el Viejo o Luca Pacioli (*De Divina proportione*, 1509), en los que se basa, –en ocasiones de manera contradictoria–, ni a las ruinas clásicas; de ahí que más que un tratado verdaderamente arquitectónico se haya considerado «pre-arquitectónico», estimándose en realidad como una suma de elementos de carácter morfológico, decorativo y ornamental, más que estructurales o tectónicos.⁶⁴ En ese sentido, el libro se convirtió en una referencia útil para pintores, escultores y artesanos, sobre todo en lo relativo al uso de proporciones y motivos ornamentales. Aunque la primera edición toledana es de 1526, fue más frecuente la de 1549 de Juan de Ayala. La primera de sus láminas pudo servir como inspiración para la metáfora mariana de *Porta Coeli*, en sus diversos ejemplos de *Inmaculada Concepción*, exceptuando el de la Colección Santander Central Hispano. El tratamiento exento de la puerta, derivado de modelos de arco del triunfo, no fue una referencia arquitectónica en la Valencia de su tiempo, por lo es posible que el pintor pudiese inspirarse en dicha xilografía. Por otra parte, en lo que respecta a proporciones del cuerpo humano, la inmensa mayoría de figuras de Joanes parecen adecuarse al canon propuesto por Sagredo, tomado de Vitruvio.

1524) y Gianbattista Caporali (Perugia, 1536). A pesar de sus abundantes xilografías, su valor es más didáctico que artístico. Véase, además: GARCÍA, 2012, I, 26-27.

61 BENITO 2000b, 184-185.

62 BENITO 2000a, pág. 78

63 Aunque Benito, (2000a, pág. 150-151), lo sitúa antes de 1550, hecho que parece poco probable puesto que el último pago del mismo se consigna en 1562, Gómez-Ferrer (1995,14) y otros autores lo acercan más hacia el comienzo de la década de 1560. (PUIG; COMPANYY; TOLOSA 2015, 120-124).

64 MARÍAS 2007, 101-121.

Tercero y Cuarto Libro de Architectura

El tratado de arquitectura de Serlio fue otro de los habituales en buena parte de las bibliotecas de artistas y artesanos del siglo xvi⁶⁵. Aunque hubo numerosas ediciones en distintas ciudades europeas, –ediciones no correlativas y desordenadas–, interesa especialmente la impresión española (libros tercero y cuarto) que apareció en un mismo volumen (Toledo, 1552) siguiendo la edición veneciana de 1540 y respetando sus ilustraciones. En 1563 y 1572 se reeditó, constatando así su éxito. La obra se difundió como un muestrario ilustrado; una suerte de diccionario visual pionero en el uso de estampas de alta calidad. Hay algunos elementos que inducen a una probable utilización de dicha obra por parte de Joanes. La propia portada contiene ya uno: la greca que adorna las molduras exteriores del frontón es un motivo atípico dentro del lenguaje clasicista, extraño en el ámbito hispano. Sin embargo, Joanes lo aprovecha para decorar las cornisas de una de las trazas anteriormente aludidas⁶⁶. Diversas láminas del libro de Serlio guardan parecidos con detalles concretos de obras del pintor, como sucede en el caso de la *Santa Cena*⁶⁷ del Museo del Prado, cuyo marco arquitectónico recuerda al de diversas puertas romanas y arcos de triunfo, entre la que destaca la del libro III, pág. XXXVIII, (aunque muchas de las arquitecturas del pintor podrían beber de esta fuente). También las numerosas ruinas podrían inspirarse en este tratado, como la pirámide cestia y los abundantes obeliscos que ornaban los países de parte de sus pinturas, especialmente desde 1550. Ambas referencias se encuentran en el libro III, pág. XXXIII, y XLIX. Incluso remitiéndonos de nuevo a la alegoría mariana de *Porta Coeli* de sus *Inmaculadas*, podríamos también rastrearla en Serlio, en el libro III, pág. XXXI.

Adicionalmente, podría haber utilizado también la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Vignola (Roma, 1562), repertorio imprescindible y muy difundido en su tiempo, aunque las evidencias directas de su posible uso resultan más difusas.

Recetarios

Mención aparte merece este género todavía muy poco trabajado, y al que se le ha prestado escasa atención. Ya desde la Edad Media se consignan volúmenes dedicados a recetas artísticas, aunque, en general, desde el siglo xvi los recetarios albergaban toda clase de formulaciones técnicas. Así no es infrecuente encontrar recetas para obtener pigmentos o preparar tintas, junto a otras de cosméticos, afeites, o jabones. En Valencia se documentan ejemplos con información práctica para pintores, al menos desde 1450.⁶⁸ En general estos libros solían consignarse bajo el epígrafe de *Secretos*. A pesar de que a partir de 1500 el género fue cayendo en un paulatino desuso desplazado por la tratadística⁶⁹, algunos ejem-

65 GÓMEZ-FERRER 1995, 127.

66 BENITO 2000a, pág. 153

67 Museo del Prado, BENITO 2000b, pág. 190-191.

68 MONTERO 2013, 198-224.

69 BORDINI 1995, 37.

plos –como *Della summa de segreti universali in ogni materia* (Venecia 1538) de Thimotheo Rosselli, o los *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (Venecia 1555)–, experimentaron más de cien ediciones en una centuria. Precisamente este último, se reedita en Barcelona, Zaragoza y Alcalá en 1563, tan sólo ocho años después de su primera edición, lo que nos permite valorar la fortuna del título⁷⁰. Además de las impresiones hubo copias manuscritas que recopilaban recetas de varias fuentes y en las que solían incluirse fórmulas y procedimientos alternativos en conocimiento del propio amanuense, lo que complica la identificación de los textos empleados en la compilación.

Tenemos constancia de que Joanes consulta uno de estos recetarios y copia la fórmula en el reverso del dibujo preparatorio de *San Esteban conducido al Martirio*: «Sisa de ale o mordent pera daurar / pren tant aceuer com vna anou / tanta goma arabica com vna amella / tanta mel com vna auellana trencada / y remalle tot ab vinagre tant quant baste / pera correr per pinzell o ploma». ⁷¹ No se ha podido identificar la fuente exacta que utiliza⁷², pero intuimos que se trata de alguna complicación manual traducida al catalán vernáculo, probablemente una adaptación similar al manuscrito MS.9226⁷³ de la Biblioteca Nacional en el que se encuentra una receta muy parecida⁷⁴ expresada en los mismos términos:

Se toma armoniaco, como una avellana, y tanta hiel como medio garvanço, otro tanto açúcar piedra, otro tanto de miel, açúcar otro tanto. El armoniaco se ha de moler con vinagre fuerte y después echallo en una escudilla vidriada y échale buen vinagre. (...) Has de escribir con esto y de que esté seco, con su mordiente (y sino mordiere dalle del vapor de la boca) y dorar y polillo con algodón.

CONCLUSIONES: JOAN DE JOANES, UN ARTISTA AL NIVEL DE LA LITERATURA TÉCNICA DE SU ÉPOCA

Dejando de lado fuentes iconográficas –obras concretas, grabados y repertorios, ya abordados por otros autores, y de los que, aunque tenemos nuevos datos, no hemos querido ocuparnos por motivos de espacio–, resultaba necesaria una aproximación a la posible influencia de los libros de materia artística en la obra de Joanes. Nos hemos ceñido exclusivamente a obras de las que se tenía constancia en el entorno joanesco, aunque una oportuna revisión de otros títulos no consignados en la Valencia quinientista –especialmente de

70 REY 2005, 26. Los *Secretos de Don Alexo piemontés* fueron seguidos de otros recetarios análogos que imitaban su estructura y contenidos como el caso del *Libro de phisonomia natural y varios secretos de naturaleza: el qual contiene cinco tratados de materias diferentes, no menos curiosas que provechosas*, de Jerónimo Cortés, precisamente editado en Valencia, 1597.

71 GONZÁLEZ 1999, (nota 108), 54

72 Se constatan diversas recetas en *Los secretos de Alexo Piamontés* que guardan un parecido razonable, aunque no coinciden exactamente en la totalidad de los ingredientes.

73 Biblioteca Nacional de España, Ms. 9226 Epígrafe 3, *Recetas sacadas de don Alejo Piamontés y otros autore* fols. 12-162, *Para hazer la sisa para letras de oro* (fol. 41). CRIADO 2012, 709

74 Se ha escogido esta como ejemplo, pero se documentan más de una decena muy parecidas, que incluso recogen la idea de reavivar la sisa mediante el aliento.

materia pictórica—, permite observar analogías directas entre sus contenidos y la obra del pintor. Así, textos como el opúsculo de pintura de Alberti, el tratado Leonardo, o la introducción de Vasari a *Le vite*, contienen preceptos y observaciones que parecen encajar a la perfección con el modo en el que este artista concibe y desarrolla su pintura. Incluso en sus registros gráficos se aprecian las novedades técnicas que viene a describir Francisco de Holanda a su regreso de Roma hacia 1540, aportaciones que no tenían ningún precedente en la pintura valenciana. Todo ello es meritorio para nueva revisión de la formación del pintor, de su acceso a las referencias y fuentes, y de un hipotético y cada vez más probable viaje a Italia, cuestiones que requieren una mayor atención. En conclusión, resulta evidente que Joanes utilizó la literatura artística como una fuente alternativa de conocimiento e imitación: un uso cuyo rastro resulta en muchas ocasiones obscuro y confuso, pero que no debería perderse de vista en ningún caso a la hora de estudiar la producción de los artistas hispanos del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Miguel Àngel; ALIBERTI, Licinia, «Sobre la práctica mensoria en los tratados de arquitectura españoles. Siglo XVI-XVIII», en Nuria Rodríguez y Miguel Taín (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 2015, págs. 495-511.
- ARCINICEGA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia: Biblioteca valenciana, 2001, págs. 37-38.
- ÁVILA, Ana Victoria, «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 34 (1988), págs. 19-72.
- BENITO, Daniel, «San Juan de Ribera mecenas del Arte», *Studia philologica valentina*, 15 (2013), pág. 49-86.
- BENITO, Fernando, «Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 14, 32 (1993), págs. 11-24.
- BENITO, Fernando, *Joan de Joanes una nueva visión del artista y su obra*, Valencia: Generalitat valenciana, 2000, [a].
- BENITO, Fernando, *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000 [b].
- BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.
- COMPANY, Ximo, *L'Europa d'Ausiàs March: art, cultura, pensament*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 1998.
- CRIADO VEGA, María Teresa, *Tratados y recetas de técnica industrial en la España medieval. La Corona de Castilla. Siglos XV y XVI*, (Tesis doctoral), Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012.
- FALOMIR, Miguel, *Actividad artística en la ciudad de Valencia, 1472-1522. La obra de arte, sus artífices y comitentes*, (Tesis Doctoral), Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- FALOMIR, Miguel, «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales», en Lorenzo Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006, págs. 271-287.

- FALOMIR, Miguel, «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars longa: cuadernos de arte*, 5 (1994), págs. 121-124.
- GARCÍA, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Vol. 1, Madrid: Encuentro, 2012.
- GARCÍA, Noelia, «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004), s/p. En: <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm> (Consultado el 3/6/2016)
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes, «El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya: la biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI», *Ars longa: cuadernos de arte*, 5 (1994), págs. 125-131.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes, «Las almonedas de los libros del Marqués de Zenete en 1529 y 1535 en Valencia», *Lemir*, 14 (2001), págs. 231-246.
- GONZÁLEZ, Juan Luís, «Ut pictura rethorica. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia », *Boletín del Museo del Prado*, XVII, 35 (1999). págs. 21-56.
- LLOPIS, Jorge; TORRES, Ana, «Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia», *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 16, 18 (2011), págs. 64-79.
- MANDINGORRA, M. Luz, «El libro y la lectura en valencia, 1300-1400: notas para su estudio», *Anuario de Estudios Medievales*, 21 (1991), págs. 549-569.
- MARÍAS, Fernando, «El lugar de los *Sagredos* en la tratadística del Renacimiento», en M. del Mar Lozano Bartolozzi y F. M. Sánchez Lomba (eds.), *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres: Junta de Extremadura, 2007, págs. 101-121.
- MARÍAS, Fernando, «Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI», en Nuria Rodríguez y Miguel Taín (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 2015. págs. 199-233.
- MARÍAS, Fernando, «Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 11, págs. 117-129.
- MARÍAS, Fernando, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid: CSIC Press, 4 vols., 1983-1986.
- MARÍAS, Fernando; CIDONCHA, Rafael, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989.
- MONTERO, Encarna, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia 1370-1450*, (Tesis doctoral), Valencia: Departament d'Història de l'Art, Universitat de València, 2013.
- NAVARRETE, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NAVARRO, Miguel, «La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca», *Studia philologica valentina*, 15 (2013), pág. 221-243.
- PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida, 2015.
- PUIG, Isidro; HERRERO, Miquel Àngel, «Un San Jerónimo de Joan de Joanes», en Ximo Company, Isidre Puig e Iván Rega (eds.), *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida, 2016, pág. 175-194.

- REPULLÉS, Manuel. *Inventario de los libros de Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*, Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y compañía, 1875.
- REY, Mar, «Primeras ediciones en castellano de los libros secretos de Alejo Piamontese», *Pecia Complutense*, vol. 2, 2, págs. 26-34.
- SOLER, «Ramon, Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII)», *Locus amoenus*, 1 (1995), págs. 145-164.
- SOLER, Ramón, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón: Trea, 2008.

LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Las conexiones culturales surgidas al amparo del tópico horaciano *ut pictura poesis* generaron una amplia variedad de resultados artísticos y teóricos. Dentro de aquella dinámica surgió la realización de tratados sobre el arte de la pintura, pero confeccionados en verso. Planteamos un análisis y evolución de dichos textos, comenzando con los fragmentos poéticos de Pablo de Céspedes hasta las últimas composiciones dieciochistas encabezadas por Diego Antonio Rejón de Silva.

PALABRAS CLAVE

Ut pictura poesis, tratados, teoría de la pintura, Pablo de Céspedes, Diego Antonio Rejón de Silva.

ABSTRACT

Horace's topic *ut pictura poesis* have been the origin for a huge variety of theoretic and artistic productions. One of the most famous results was the creation of treatises concerning Art in general and Painting in particular, many of them being composed in verse. Our proposal will deal with an analysis of their evolution, beginning with the fragments by Pablo de Céspedes and finishing, by the end of 18th century, with Diego Antonio Rejón de Silva's poem.

KEYWORDS

Ut Pictura Poesis, Treatises, Theory of Painting, Pablo de Céspedes, Diego Antonio Rejón de Silva.

La influencia del binomio pintura-poesía en el occidente europeo a lo largo de toda la Edad Moderna permitió el florecimiento de una vasta producción cultural en el campo teórico y práctico de las artes. Bajo la seguridad intelectual que transmitía el lema horaciano del *ut pictura poesis*, los artistas e intelectuales asumieron unos preceptos propios de la Antigüedad clásica, pero reorientados a las exigencias sociales y culturales del período. Un ejemplo de dicha reciprocidad entre las artes hermanas fueron los libros de emblemas y jeroglíficos; composiciones donde el texto y la imagen aparecen vinculados con el fin de perfeccionar el mensaje que se desea transmitir. Otra de las circunstancias que tanto han estudiado investigadores como Orozco Díaz o Portús Pérez fueron los préstamos o transferencias entre pintura y poesía, dentro de las relaciones entre literatos y pintores. Durante todo el Siglo de Oro, los poetas aplicaron en sus versos un lenguaje plagado de conceptos propios del arte de la pintura. Expresiones de colorido con el fin de equiparar sentimientos o sensaciones, el uso de «bosquejar» o «diseñar» con fines descriptivos, las raíces comunes en el proceso de invención o inspiración que comparten poesía y pintura, entre otros. Fueron muchos los vínculos a los que se recurría y que estrechaban los lazos de las dos artes¹. A lo largo de estas líneas ofreceremos una breve panorámica de otra de las realidades surgidas a partir de la tradición clásica y del impacto que tuvo la sentencia horaciana durante el Renacimiento: la versificación de la teoría del arte.

Previamente hemos de analizar las bases que facilitan el origen de este sistema de transmisión de conocimiento. Los primeros ejemplos de literatura artística que florecen en nuestro país comienzan a articular en sus bases teóricas una serie de ideas y conceptos dirigidos hacia el fortalecimiento de las artes dentro de los ámbitos sociales. Como apuntaba el profesor Marías, a comienzos del siglo xvi en el tratado sobre arquitectura *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, el autor introduce a la pintura entre las artes liberales². Nos resulta especialmente curioso que esta idea fuera recogida en un trabajo dirigido hacia los arquitectos, ya que la propuesta que se discute a comienzos de este siglo en España estaba en total y pleno desarrollo en Italia, donde teóricos y literatos del siglo xv ya se habían manifestado favorablemente³. El introducir a la pintura en el grupo diferenciado de las artes liberales fue una de las contiendas intelectuales de mayor calado entre los círculos intelectuales. Una de las razones más argumentadas y la que nos permite abordar el desarrollo de estas líneas fue la «relación fraterna» de pintura y poesía, que debía servir para equiparar tanto sus virtudes artísticas como sus rangos y posiciones ante la sociedad⁴. Algunos tra-

-
- 1 Unos lazos que en nuestro territorio quisieron dejarse totalmente clarificados y definidos con el fin de rehuir una serie de problemas de carácter socioeconómico. Véase Julián GÁLLEGO, *El pintor: de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1995.
 - 2 Esta referencia es una de las primeras en la que se menciona a la pintura y a la escultura entre las artes liberales y no como labores mecánicas, lo que supone una ruptura con la idea medieval de las artes. Fernando MARÍAS, «Las ideas pictóricas en los tratados de arquitectura: de Sagredo a Caramuel», en José Riello, ed., «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid: Abada Editores, 2012, págs. 203-222.
 - 3 Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. Del 1450 a 1600*, trad. de José Luis Checa Cremades, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 65-74.
 - 4 Pese al tiempo transcurrido, la obra de Lee sigue siendo un punto de partida fundamental para afrontar el impacto del *ut pictura poesis* en la cultura y teoría de las artes renacentistas. Rensselaer W. LEE,

tadistas profundizaron de mayor manera en la reciprocidad existente entre las dos artes, valorando los beneficios que podían extraerse de su relación o cuál se debía erigir como la más perfecta⁵. En la línea teórica de Leonardo, el tratadista portugués Francisco de Holanda no tuvo duda alguna en afirmar que entre las dos, la pintura se alza con la palma de la victoria⁶. Fue ésta la dinámica en la que poesía y pintura aparecieron en nuestra literatura artística, inmersas en los debates de su hermanamiento y superioridad de una respecto a la otra; sin embargo, también se generó un formato que relacionaba a las artes hermanas y que sirvió para transmitir conocimiento de una manera sintética y elegante.

El uso de la poesía con fines didácticos nos hace retroceder a la Antigüedad clásica, donde trabajos como las *Geórgicas* de Virgilio hablan por sí mismos. Debemos esperar hasta la Edad Media para encontrarnos con los inicios de conceptos teóricos referentes al arte de la pintura compuestos en verso. A partir del siglo x, los tratados medievales se deben comprender como recetarios y manuales de taller y es en ellos donde debemos apuntar el origen de las primeras composiciones poético-didácticas⁷. El *Manuscrito de Heraclio o De coloribus et artibus Romanorum*, escrito entre los siglos x y xiii y constituido en tres libros, es un ejemplo de ello. En él se recogen diversas técnicas para la elaboración de pigmentos, cuestiones de orfebrería y diferentes consejos sobre la iluminación de manuscritos. Nos interesa especialmente puesto que los dos primeros fueron redactados en versos hexámetros, quedando el último libro escrito en prosa, pero de carácter sencillo⁸. No responden estos versos a las estructuras poéticas clásicas en las que la forma debía ser digno acompañamiento del contenido; no obstante, la vinculación de la poesía con la pintura se produce en este caso debido a la sencillez y las fórmulas que permite aquella para la memorización de los conceptos teóricos: un aprendiz podía leer una serie de reglas que, por la rima generada entre ellas le facilitaban ser aprendidas de manera rápida y eficaz. Los versos didácticos servían como herramienta que agilizaba enormemente la dinámica de instrucción y trabajo del taller.

Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura, trad. de Consuelo Luca de Tena, Madrid: Cátedra, 1982.

- 5 Por ejemplo, L. B. Alberti advierte de las ventajas del uso de la poesía entre los pintores: «Así, aconsejo al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de esos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza»; sin embargo, Leonardo habla de la superioridad que tiene la pintura frente a la poesía, en diversos ejemplos como éste: «Y si tú me dices que la pintura es de por sí muda poesía, la cual no puede hacer hablar aquello que representar zacas no se escucha tu libro en condición peor? En efecto, aunque en el aparezca un hombre que por sí mismo hable, no vemos cosa alguna de las que habla». Leon Battista ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, intr., trad. y notas de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos, 2007, pág. 115 y Leonardo da VINCI, *Tratado de pintura*, ed. de Ángel González García, Madrid: Akal, 2010, pág. 49.
- 6 Francisco de HOLANDA, *De la Pintura Antigua y el diálogo de la pintura*, prólogo de Elías Tormo, ed. y notas de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921, pág. 175.
- 7 Moshe BARASH, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, versión española de Fabiola Salcedo Garcés, Madrid: Alianza, 1991, págs. 73-94.
- 8 M^a Isabel BÁEZ AGLIO y Margarita SAN ANDRÉS MOYA, «La práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 34 (2001), pág. 67.

Estas ideas utilitarias y educativas que hacen de la poesía una herramienta de aprendizaje fácil y rápido terminaron plasmándose en uno de los tratados españoles más utilizados, más veces reimpresos y con gran carácter de manual de taller, que se mueve aún entre las tradiciones del ocaso medieval y las innovaciones renacentistas. Nos referimos al tratado de Juan de Arfe *De Varia commensuración para la escultura y arquitectura* impreso a finales del siglo XVI. Compuesto en cuatro libros y dividido en dos volúmenes, la obra del orfebre viene a suplir la carencia de reglas de proporción y anatomía existente en la literatura artística hispana y de la que tanto necesitaban los artistas. Alrededor de 190 estrofas acompañan al cuerpo del texto, intercaladas a las entalladuras que decoran y hacen más comprensible la lectura del tratado. La complejidad de versificar cuestiones de carácter matemático hace que muchas de estas estrofas no destaquen por su valor poético; no fue éste el objetivo de Arfe: se buscó generar un método didáctico, práctico y fluido, que generase fórmulas de fácil aprendizaje. Esta circunstancia la vemos de manera clara en la estrofa referida a los «círculos de la esfera»:

La Esfera es en un círculo formada, / y con las cinco Zonas se rodea, / Sobre los dos coluros sustentada, / y sobre un exe siempre se voltea: / Con un zodiaco está también cercada, / por donde el Sol alumbra, y se pasea, / Andando entre los trópicos continuo, / que cada uno es seis meses su vezino⁹.

Se limita a realizar una descripción que encaje dentro de la métrica exigida por las octavas reales que utiliza, pero deja poco espacio al lirismo. La prosa versificada de Arfe queda patente durante todo el poema. Se manifiesta su falta de fulgor poético incluso en un ejercicio descriptivo como es la representación de animales. Exponemos aquí su explicación sobre el retrato del caballo, animal cuyas proporciones y representación eran muy estimadas en la época:

Es el Cavallo hermoso, y agraciado / de gentil movimiento, y altiveza; / Tiene la anca partida, el pie cabado / ancho el pecho, y pequeña la cabeza; / De cola, y crines largo, y bien poblado, / muestra siempre en los ojos gran viveza; / Y tiene puntiagudas las orejas, / y las narices anchas, y parejas¹⁰.

Unos versos automatizados, que narran la manera precisa para delinear al caballo describiendo las partes y rasgos principales de los que está compuesto¹¹. A lo largo de todo el tratado de Arfe, las estrofas van ligadas a los temas principales sobre anatomía y geometría que el orfebre desea plasmar. No obstante, pese a que las estrofas solas pueden componer un poema didáctico sobre las artes, pensamos que no fueron concebidas de ese modo y

9 Juan de ARFE, *Varia commensuración para la escultura, y arquitectura*, Madrid: Imprenta de la Viuda de don Pedro Enguera, 1736, tomo I, fol. 24r.

10 *Ibidem*, tomo III, fol. 4v.

11 Una de las aseveraciones más rotundas y con mayor calado sobre el lirismo de la obra de Arfe fue elaborada en el siglo XIX por el erudito cántabro Marcelino Menéndez Pelayo, que lo equipara con el escultor y orfebre Benvenuto Cellini: «Sólo tiene de curiosos el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico, como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, a quienes el libro va dedicado [...] Se puede ser, no un Arphe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte». Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1994, vol. I, págs. 861-862.

por lo tanto no podemos presentar los versos de Juan de Arfe como el primer poema didascálico sobre las artes en nuestro país. Tendremos que esperar hacia finales del siglo XVI, donde localizamos cronológicamente la obra de Pablo de Céspedes.

Los fragmentos del *Poema de la Pintura* o *Zoographica* elaborados por el humanista cordobés se pueden considerar el primer intento de versificar la teoría de la pintura en el territorio español. Aunque la obra no fue terminada ni publicada de forma independiente en la época, la labor de recopilación de Francisco Pacheco y, posteriormente, de editores como López de Sedano resultó fundamental para su difusión¹². La elaboración de una teoría de la pintura escrita en verso no era un hecho muy común en aquella época, incluido el territorio europeo. A comienzos del siglo XVII encontramos un ejemplo dentro del ámbito flamenco en la obra del teórico Karel Van Mander, cuyo primer volumen del *Schilderboek* es un poema didáctico¹³; a mediados del Seiscientos, se imprime póstumamente el poema de Charles Alphonse du Fresnoy, *De Arte Graphica*¹⁴. Previo a todo aquel ambiente se halla la composición poética de Céspedes que abre un nuevo panorama teórico y poético, cuya mayor trascendencia se verá a finales del siglo XVII y durante todo el XVIII.

El *Poema de la Pintura*, agrupado en dos libros y compuesto en octavas reales, nos presenta varias reflexiones generales: una alabanza a la pintura, elevándola al nivel de la más noble de las artes; la defensa de un estilo e ideas teóricas precisas, donde se sintetizan las ideas teóricas clásicas del *Quattrocento* italiano junto a las nuevas corrientes de corte contrarreformista y el manierismo del momento; además, a todo ello se suma una serie de instrucciones y preceptos para los inexpertos que deseen iniciarse en la práctica pictórica. El lirismo que aparece en los versos de Céspedes fue mucho mayor que el de sus predecesores, siendo uno de los textos de la literatura artística hispana que mayor veneración causó entre estudiosos como Menéndez Pelayo, muy severo con sus reflexiones sobre los

-
- 12 La producción escrita de Pablo de Céspedes fue recuperada e impresa con mucha posterioridad a la muerte del autor. Debemos esperar hasta el año 1800 para hallar una recopilación de su obra gracias a Juan Agustín Ceán Bermúdez. En el apéndice del tomo V de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* recuperó varios textos del artista cordobés, junto a los dos libros que componen los fragmentos del poema. Ceán se sirve aquí de los versos que también recuperó Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, los cuales aparecen articulados en su tratado para dar mayor validez a su teoría artística. Actualmente contamos con una edición de todos los textos hallados durante la investigación doctoral de Jesús Rubio Lapaz. Véase Jesús RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su Círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993; la edición crítica de los textos fue llevado a cabo por: Jesús RUBIO LAPAZ y Fernando MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 1998.
- 13 Se titula *Den Grondt der Edl vrij Schilder-const (Principios y fundamentos del arte noble y libre de la pintura)*. El poema, compuesto en octavas reales, aborda diferentes temas de la teoría de la pintura. Dedicó versos al dibujo, las proporciones, la expresión o el colorido, temas centrales de cualquier tratado pictórico. Hay una traducción francesa del poema: Karel van MANDER, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, trad. de Jan Willem Noldus, París: Les Belles Lettres, 2008.
- 14 La edición póstuma y su posterior traducción al francés fue realizada por Roger de Piles. El poema original estaba escrito en latín y compuesto en versos hexámetros siguiendo la línea teórica clásica del Renacimiento italiano impuesta por tratadistas como L. B. Alberti. Un estudio en profundidad de la obra lo hallamos en: Charles Alphonse DU FRESNOY, *De Arte Graphica*, ed. de Christopher Allen, Yasmin Annabel Haskell y Frances Muecke, Ginebra: Librairie Droz, 2005.

tratados del Siglo de Oro¹⁵. Hasta cierto punto, algunas partes del poema pueden llegar a recordarnos al culteranismo creado por su amigo y vecino Luis de Góngora¹⁶. No por la estructura formal del poema, que sienta sus bases en las formas petrarquistas y en consecuencia renacentistas, sino por la manera de disponer su contenido. Se observa este préstamo cuando, en algunos casos, se da mayor importancia a la imagen del verso que a su contenido. Se puede ver este hecho en su descripción del caballo:

Que parezca en el ayre y movimiento / La generosa raza, dó ha venido, / Salga con altivez y atrevimiento / Vivo en la vista, en la cerviz erguido: / Estribe firme el brazo en duro asiento / Con el pie resonante y atrevido, / Animoso, insolente, libre, ufano, / Sin temer el horror de estruendo vano. / Brioso el alto cuello y enarcado / Con la cabeza descarnada y viva: / Llenas las cuencas, ancho y dilatado / El bello espacio de la frente altiva: / Breve el vientre rollizo, no pesado, / Ni caído de lados, y que aviva / Los ojos eminentes: las orejas / Altas sin derramarlas y parejas. / Bulla hinchado el fervoroso pecho / Con los músculos fuertes y carnosos: / Hondo el canal, dividirá derecho / Los gruesos cuartos limpios y hermosos: / Llena l'anca y crecida, largo el trecho / De la cola y cabellos desdeñosos: / Ancho el güeso del brazo y descarnados: / El casco negro, liso y acopado. / Parezca que desdeña ser postrero, / Si acaso caminando, ignota puente / Se le opone al encuentro; y delantero / Preceda á todo, al esquadron siguiente: / Seguro, osado, denodado y fiero. / No dude de arrojar á la corriente / Rauda, que con las ondas retorcidas / Resuena en las riberas combatidas¹⁷.

No elabora el texto poético a la manera idéntica del poeta cordobés, pero sí se puede atisbar una serie de influencias de lo que será el culteranismo años después de la muerte del racionero. La evolución estilística con los versos de Juan de Arfe sobre la misma temática es más que notable. Ambos autores valoran la figura del animal, aunque condicionados por impulsos diferentes: Arfe expone una descripción más llana que facilite el conocimiento de la forma y su visualización; Céspedes, en cambio, se deja llevar por la vena lírica de la situación, generando una imagen mucho más intelectual. Por ello y por su carácter independiente es necesario exponer como punto de partida de los poemas didácticos realizados en el territorio español los fragmentos –que tanta trascendencia tuvieron en la teoría del arte y en la literatura– de la obra inconclusa de Pablo de Céspedes¹⁸.

15 Una valoración positiva que se atisba tanto en su ya citada *Historia de las ideas estéticas en España* como en otros trabajos del erudito cántabro. Así se refiere a los versos del racionero cordobés en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: «Por su talento poético que fue en verdad de primer orden y que sólo se empleó en alabanza de las bellas artes con acentos dignos de Virgilio». Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *La estética de la pintura y la crítica pictórica en los tratadistas del Renacimiento*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1901, pág. 66.

16 Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1991, págs. 255-256.

17 J. RUBIO LAPAZ y F. MORENO CUADRO, *Escritos*, pág. 391.

18 Además de destacar la virtud de haber sido el primer poema didáctico al uso en el reino español, también fue merecedor entre los críticos de ser el de mayor calidad. En el siglo XVIII lo confirman tanto Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* como Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, el cual afirma: «Por su plan, elevación y claridad de ideas, por la pureza del idioma, y por la armoniosa y noble versificación, tiene un lugar muy distinguido entre las poesías de Garcilaso, Boscan, Fr. Luis de Leon, los Argensolas y de otros grandes poetas españoles, igualando o excediendo a los poemas que del mismo arte de la pintura escribieron en latín Du Fresnois, en francés La Mierre y Watelet, y otros en italiano». Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ed. facsímil con prólogo de José Miguel Morán Turina, Madrid: Akal, 2001, tomo V, pág. 271.

A lo largo de las estrofas que conforman los dos libros del poema se reparten diferentes temas relacionados con la teoría de la pintura: el tema del *Deus pictor*, el debate sobre el colorido y el dibujo, la importancia de la naturaleza como eje prioritario para el artista, entre otros¹⁹. Los versos compuestos por Céspedes son un reflejo de su idea personal sobre la teoría de la pintura. Pese a que recibió una educación teórica y práctica en Italia bajo el amparo manierista de Federico Zuccaro y las ideas estéticas de la Academia de San Lucas, siente una especial predilección por la obra y el estilo de Miguel Ángel; añade preferencias a su estilo, generando un ideario artístico bastante ecléctico²⁰. Por ejemplo, muestra sus preferencias por la idea de imitación de la naturaleza recogida por L. B. Alberti:

Busca en el natural, y (si supieres / Buscarlo) hallarás quanto buscares: / No te canse mirarlo, y lo que vieres / Conserva en los diseños que sacares. / En la honrosa ocasion y menesteres / Te alegrará el provecho que hallares; / Y con vivos colores resucita / El vivo que el pincel, é ingenio imita. / No me atrevo á decir, ni me prometo / Todas las bellas partes requeridas / Hallarse de continuo en un sugeto / Todas veces sin falta recogidas; / Aunque las cria sin ningun defeto / (Á todas en belleza preferidas) / Naturaleza: tú entresaca el modo, / Y de partes perfetaz haz un todo²¹.

El concepto de imitación que deseaba especificar se encontraba más cercano a los postulados del inicio del Renacimiento que a las ideas artísticas que había podido recoger de su estancia en la Italia de finales del siglo XVI, influenciada por el Manierismo²². Aunque no pudo finalizar su proyecto, la mayoría de su teoría artística quedó reflejada en los versos que recuperó Pacheco en su tratado. Céspedes iniciaba así un camino que no sería continuado en nuestro territorio hasta mediados del siglo XVII. Fue el Seiscientos una centuria en la que las relaciones entre los conceptos teóricos de la pintura y la poesía se hizo más notoria, como apuntó el profesor Orozco Díaz, puesto que proliferaron las relaciones e intercambios intelectuales entre poetas y pintores; sin embargo, ejercicios didácticos como el del humanista cordobés no obtuvieron una continuidad²³. Sí que deberíamos señalar que varios de los tratados de la época utilizaron elementos poéticos con el fin de especificar las teorías expresadas.

Ya hemos comentado el uso de las octavas reales de Céspedes en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, pero la obra del humanista sevillano también incluyó otras composiciones líricas que decoraban la obra y facilitaban la didáctica de la misma, como las

19 Análisis de la teoría del poema en Jonathan BROWN, «La teoría del arte de Pablo de Céspedes», *Revista de Ideas Estéticas*, 90 (1965), págs. 98-102.

20 Véase Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, «Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documento de los siglos XVI y XVII)» *Archivo Español de Arte*, 164 (1968), s/p; también sobre sus relaciones italianas Macarena MORALEJO ORTEGA, «Amigos e interlocutores de Pablo de Céspedes en Roma: nuevos datos», *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 3 (2010), págs. 227-240.

21 J. RUBIO LAPAZ y F. MORENO CUADRO, *Escritos*, pág. 399.

22 David H. DARST, *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid: Orígenes, 1985, págs. 39-40.

23 Véase el capítulo que dedica el profesor Orozco al tema «Poetas pintores y pintores poetas. Apéndice a una nota». Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, 1989, págs. 53 y ss.

composiciones poéticas en honor a su yerno Velázquez²⁴. Algo similar ocurre en los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, donde los poemas que cierran cada diálogo, unidos a los grabados, ejercen de síntesis de las tesis expuestas, facilitando la comprensión de la materia teórica que ha sido presentada²⁵. Del mismo modo, asistimos a un período concreto en el que los elogios entre pintores y poetas, sumados a los ejercicios de ékphrasis, iniciaron una nueva vía en el fortalecimiento del aforismo *ut pictura poesis*; los poetas se lanzaron a utilizar terminología propia y conceptos teóricos de la pintura para elaborar sus composiciones²⁶.

El caso de Juan de Jáuregui fue un buen ejemplo de ello. Representa la figura del caballero humanista que practicó tanto la pintura como la poesía, algo que le otorgaba el bagaje necesario para expresarse de manera justificada sobre el tema²⁷. Nos ofrece un magnífico ejemplo en su *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes*: por medio de una discusión entre la pintura y la escultura, en el que la naturaleza ejerce de juez y mediador, se debate sobre el parangón²⁸. Concepto superado en el ambiente artístico europeo, sobre todo en Italia; sin embargo, Jáuregui lo recupera en el año 1618, dentro de unas dinámicas de conflicto entre pintores y escultores, motivadas por cuestiones económicas más que artísticas²⁹. Igualmente, la moda por lo relacionado con la pintura implicó a graves plumas del panorama cultural de la época, como fue el caso de Góngora, Quevedo o Lope de Vega, cuyas aportaciones mediante elogios a pintores en muchos casos completan los vacíos de literatura artística biográfica del territorio hispano³⁰. Actitud que hizo versar

-
- 24 Hizo gala de la unidad de la imagen y el verso en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, que no llegó a publicar. También, para la confección de su *Arte*, utilizó las ideas artísticas que se recogen en el poema didáctico de Karel Van Mander. Véase Simon A. VOSTERS, «Lamponio, Vasari, Van Mander y Pacheco», *Goya: Revista de Arte*, 189 (1985), págs. 130-139.
- 25 JAVIER PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid: Servicio de Repografía de la Universidad Complutense, 1992, p.136.
- 26 Sirva de ejemplo los elogios que Baltasar de Alcázar personifica en Pacheco, equiparándolo por su buen hacer pictórico con un nuevo Apeles. Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, pág. 35.
- 27 FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 147-148. La defensa de la pintura le hizo posicionarse a favor de ella en el pleito que la Hacienda Real mantuvo con los pintores por las alcabalas que se les reclamaban a éstos. AA.VV. «Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el Sr. Fiscal, de S. M. en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura», en Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, fols. 189v-203r.
- 28 «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos de estas artes» en Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 268-281.
- 29 Los pintores querían acceder a la labor de dorado de las tallas de madera ejecutadas por escultores, quitándoles esa labor y, por lo tanto, ese beneficio económico. Uno de los más famosos pleitos que ha trascendido ha sido el que mantuvieron Francisco Pacheco y Gregorio Montañés sobre el tema. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 22-23.
- 30 Actualmente contamos con muchos más estudios que siguen abordando los resultados de los intercambios acontecidos entre la pintura y la poesía: JAVIER PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa: Nerea, 1999; Mercedes BLANCO, «Gongora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7 (2004), págs. 197-208; Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la*

sobre pintura a autores como Luis Carrillo de Sotomayor en sus décimas a Pedro Ragis³¹; sirvió a Fray Hortensio Félix Paravicino para destacar sus preferencias artísticas y elogiar la manera pictórica de su amigo cretense El Greco³². Aunque todo este género no podemos anclarlo al campo de lo didáctico, los ejemplos poéticos mencionados abarcan una base teórica más que considerable.

A finales del siglo XVII volveremos a encontrarnos con versos didascálicos en honor a la pintura. En el ocaso del Barroco, José García Hidalgo elabora sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura* (1693). El tratado se compone de un poema didáctico, un breve desarrollo teórico y gran cantidad de cartillas de dibujo –135 láminas– donde se exponen temas de geometría y anatomía, como los desarrollados por Arfe³³. En las treinta estrofas que componen el poema, podríamos decir que se haya a medio camino entre el trabajo de éste último y el de Céspedes. Concretamente en estos versos nos evoca a la parte del poema del humanista cordobés donde se habla del microcosmos que es el hombre:

Para todas las ciencias nace el Hombre, / parecido es a Dios, aunque criatura, / Mundo pequeño fue su propio nombre, / por su quasi Divina contextura, / y porque en todo más al mundo assombre, / capaz del Arte fue de la Pintura, / pues con tal Arte, imita todo quanto / cubre a la Esfera, esse Celeste manto³⁴.

Sigue recuperando tópicos como los del *Deus pictor* que tanta utilidad daban a la hora de defender la ingenuidad y nobleza del arte pictórica. En esta otra estrofa que se cita, el autor aconseja seguir el colorido de grandes pintores españoles:

Si pretendes en todo el desempeño, / y quedar de la Fama laureado, / de Velázquez, Murillo, y de Carreño / aprende colorido, y historiado, / para ser del manejo, y gusto dueño; / y así serás por grande celebrado, / pues éstos, y otros muchos Españoles, / fueron de la Pintura claros Soles³⁵.

García Hidalgo hace gala de una lírica tosca, que evoca a lo que Juan de Arfe confeccionó en su *Varia*. Recoge tanto en su poema didáctico como en el tratado lo que ha sido el paradigma de la teoría barroca: la preeminencia del dibujo sobre el colorido, el estudio de estampas y dibujos, la participación y el estudio bajo los métodos de la academia. Todo ello unido a la constante referencia de los grandes pintores clásicos europeos y patrios. Si

obra de Lope de Vega Carpio, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011; Adrián J. Sáez, *El ingenio del Arte: La pintura en la Poesía de Quevedo*, Madrid: Visor Libros, 2015.

- 31 «Pero es que, además, aún bajo la apariencia de una transmutación poética del retrato hay también un saber y una información que podemos llamarla técnica o práctica y teórica, que le permite aconsejar para avivarle o sugerirle la idea artística de la obra que va a realizar el pintor». Emilio OROZCO DÍAZ, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor. Comentarios e investigaciones en torno a un poema inédito*, Granada: Universidad de Granada, 1967, pág. 152.
- 32 El estudio más reciente sobre los elogios poéticos realizados a la figura del pintor cretense lo hallamos en Rafael ALARCÓN SIERRA, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- 33 F. CALVO SERRALLER, *Teoría*, págs. 589-590.
- 34 JOSÉ GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, ed. facsímil de Sergio G. Mateo e Inocencio Galindo Mateo, Valencia: Tèratos-Editorial de la Universitat Politècnica de València, 2006, fol. 5r.
- 35 J. GARCÍA HIDALGO, *Principios*, fol. 4v.

bien su tratado no obtuvo una repercusión considerable, sus razonamientos teóricos se encontraban ligados con los de Palomino –el cual ocultó deliberadamente las noticias sobre García Hidalgo y su tratado por enemistades personales–, que sí influirá en los cambios teóricos del Setecientos

El Siglo de las Luces marca un antes y un después en lo que se refiere a la poesía didáctica. Asistimos a la época con mayor difusión y en la que con más prolijidad se redactaron poemas didácticos de todas las materias. Ciertamente es que en nuestro país el campo de la teoría de las artes no acogió aquella tendencia con gran ímpetu, comparado con la experiencia de otros países como Italia, Inglaterra o los Países Bajos. En Francia, a mediados del siglo XVII, este género brotó con fuerza amparado en las ideas artísticas de la Academia para terminar apoyándose en los nuevos métodos discursivos de la Ilustración³⁶. Junto al anteriormente citado Charle Alphonse Du Fresnoy, Charles Perrault compuso su poema didáctico *Le Peinture*, en el año 1668; ya en el siglo XVIII, fueron muchos los autores que se deciden a embarcarse en proyectos didácticos sobre la pintura, como Claude-Henri Watelet y su *L'art de peindre, poème avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture* (1760) o Antonie-Marin Le Mierre y *La Peinture, poème en trois chants* (1770), entre una serie considerable. El uso del verso con fines didácticos en los tratados dieciochistas españoles lo observamos en la obra de Celedonio de Arce y Cacho *Conversaciones sobre la escultura* (1786). Aunque nuestra intención es destacar espacios y obras de la teoría de la pintura donde se use el verso como herramienta discursiva, el ejemplo del tercer diálogo de esta obra, hecho completamente en verso, nos parece de obligada referencia por su singularidad. Asimismo, bajo el subtítulo de «poema prosaico», Francisco Preciado de la Vega lleva a cabo su *Arcadia Pictórica* (1789), tratado bajo la forma de un sueño alegórico donde se explican los preceptos de la pintura, pero que no podemos considerar un poema didáctico por el formato escogido.

Como epílogo a la trayectoria del análisis teórico en verso que venimos desarrollando y a la Modernidad, nos centraremos en el poema didáctico del ilustrado madrileño –más tarde afinado en Murcia– Diego Antonio Rejón de Silva. En su *La Pintura: poema didáctico en tres cantos* (1786) el autor recupera el género de los poemas sobre la teoría de la pintura que, como él mismo afirma, «era digno de haber servido de asunto didácticamente á mas de una pluma poética»³⁷. El poema, compuesto en silvas y que sigue la línea constructiva de las obras didácticas de la Ilustración, antepone el valor del conocimiento expresado al de la calidad de los versos, motivo por el que fue criticado y valorado negativamente por Menéndez Pelayo³⁸. Los tres cantos en los que se divide la obra hacen referencia a las

36 Véase el capítulo «Didáctica y Nobles Artes» en José CEBRIÁN, *La Musa del Saber. La poesía didáctica de la Ilustración española*, Madrid: Iberoamericana, 2004, págs. 39-47 y 53-59.

37 Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *La Pintura: poema didáctico en tres cantos*, Segovia: Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, pról. s/n.

38 Además de valorar negativamente el trabajo de Rejón por su falta de lirismo, el erudito cántabro deja entrever un posible plagio por parte del ilustrado. Nosotros no contemplamos esta opción y nos situamos en la teoría expuesta por Concepción de la Peña Velasco, afirmando que el autor expresa tanto en el prólogo como en las notas finales del mismo las fuentes que se dispone a usar para su aportación. Concepción de la PEÑA VELASCO, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985, págs. 69-70.

tres partes esenciales –para el autor– de la pintura: dibujo, composición y colorido. Así lo expresa Rejón en sus versos:

En tres parte dividen esenciales / La pictórica Ciencia; en el *Diseño* / En la *Composición*, y *Colorido* / El *Diseño* es a todo preferido, / Por mas que los parciales / Del *Colorido* insistan con empeño / En dar la preferencia a aquel encanto, / Que a nuestra vista causa la alegría / Del *Color*, y su placida armonía³⁹.

Las ideas artísticas expresadas son una síntesis de la teoría renacentista italiana y los nuevos razonamientos estéticos de Mengs. Asimismo, en la teoría artística del ilustrado madrileño estuvo presente la impronta de teóricos como Pacheco, Carducho y, especialmente, Palomino. Merece una mención especial la singular alabanza que durante todo el poema el autor realiza de la pintura española del Seiscientos. Pese a que la opinión sobre dicha disputa estaba comenzando a cambiar gracias a discursos como el *Elogio de las Bellas Artes* de Jovellanos en la Academia de San Fernando, la opinión sobre la pintura del siglo anterior continuaba siendo despectiva y poco positiva. Rejón de Silva plantea su poema como un homenaje a los antiguos maestros de la pintura española que la habían colocado en la gloria y la fama de la Historia. Estos son algunos de los versos que alaban dicha postura:

Así, de España, Italia, y aun de Europa / Fueron, y son ahora maravilla / Del gran Diego Velazquez el talento, / (Testigo el Crucifijo portentoso / Que á toda habilidad hoy día humilla) / Y la selecta y numerosa Tropa / De Españoles Pintores, ornamento / De la Nación, Murillo, el gran Rivera, / Sequaz de Carabagio en su manera, / Pantoja, Zurbarán, Alonso Cano / Navarrete, Coello el Castellano, / Escalante, Morales el divino, / Ribalta, Juan de Joanes, / Y quantos en científicos afanes / Aplauden el laborioso Palomino, / Cuya pluma y pincel nunca tuvieron / El elogio que siempre merecieron⁴⁰.

Una defensa que viene como contrapartida a las nuevas corrientes de pensamiento que se alzaron denostando todas las producciones del Barroco e, incluso, parte de la pintura española del Renacimiento, algunos de ellos auspiciados en la filosofía de Mengs. Como ocaso de la conducta didáctica en los tratados se debe mencionar la obra de Juan Moreno de Tejada, *Excelencias del pincel y del buril* (1804), que cierra un ciclo de poemas didácticos sobre la pintura. Con estas líneas llegamos al final de la evolución planteada viendo como un subproducto de una reinterpretación intencionada de la Antigüedad como fue el *ut pictura poesis* tuvo su acogida entre los teóricos españoles. Pese a que no fueron las mismas motivaciones las que llevan a embarcarse en la elaboración de teorías artísticas versificadas a los teóricos citados, todas surgen de la misma raíz clásica. Bajo el lema del *docere et delectare* se generaron aquellos textos que, además de transmitir una serie de corrientes de pensamiento estético e interpretaciones subjetivas del arte pictórico, quisieron plasmar a través de sus versos la nobleza y dignidad de la pintura.

39 D. A. REJÓN DE SILVA, *La Pintura*, págs. 4-5.

40 *Ibidem*, págs. 11-12.

HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV. NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

MARÍA BELÉN DÍEZ ORDAS

Universidad de León

RESUMEN

La decoración pictórica mueble del monasterio de El Escorial se desarrolló entre 1563 y 1654. El presente trabajo se centra en el estudio cronológico de la evolución de la instalación de las pinturas del monasterio en relación con los momentos constructivos «de los edificios utilizados». El objetivo es desvelar los criterios seguidos y la preparación previa que sufrían las obras a nivel material, ya que eran restauradas y enmarcadas, quedando constancia documental de dichas actuaciones y de los diferentes tipos de molduras asignados.

PALABRAS CLAVE

Evolución, decoración, pintura de caballete, Escorial, criterios.

ABSTRACT

The pictorial decoration with easel painting at monastery of El Escorial was carried out between 1563 and 1654. This paper focuses on the chronological study on the evolution of the installation of the paintings of the monastery in connection with the constructive moments «of the buildings used». The aim is to unravel the criteria used, and the prior preparation of the paintings to be restored and framed with different types of moldings.

KEYWORDS

Evolution, decoration, easel painting, Escorial, criteria.

La Memoria de Velázquez es un documento impreso en Roma en el año 1658, donde se deja constancia de las obras que Felipe IV envió para la redecoración de la sacristía y antesacristía de El Escorial, llevada a cabo en 1656. La existencia de este folleto se conoce desde 1871, momento en el que fue depositado en la Real Academia Española por su descubridor Adolfo de Castro, junto con un estudio para demostrar que el contenido se debía a la invención de Velázquez¹. Si bien se ha comprobado que el impreso de la RAE es un falso editorial, la autoría del texto sigue siendo un problema sin esclarecer que impide atribuir su paternidad literaria a Velázquez².

Sea cual fuere el origen y el autor de este escrito, el hecho de que presente una estructura narrativa tan diferente a la organización que muestran otras fuentes descriptivas sobre el monasterio, aporta cierto grado de originalidad que invita a tenerlo en cuenta como un recurso más para profundizar en el conocimiento de esta remodelación³.

El estudio que ahora presentamos analiza el contenido de la Memoria con la ayuda de un amplio corpus documental para poder comprender el alcance de la intervención velazqueña. Las conclusiones obtenidas revelan que las pinturas ubicadas en estas salas fueron escogidas en base al significado y la funcionalidad que se otorgó a las imágenes representadas en ellas, desterrando como única explicación la basada en una función estética y museable. Nuestra aportación indaga en las fuentes coetáneas en busca de los datos que ayuden a esclarecer los códigos que tenían en mente sus coetáneos y que catalizaban el mensaje que sin duda mostraba el conjunto. Asimismo, se desvela la conexión existente entre la propuesta velazqueña y la instalación previa, relacionadas ambas a su vez con el mensaje de los frescos pintados durante el reinado de Felipe II, que a nuestros ojos se transforman en un documento más para poder demostrar que la simbología heredada pervive en la reforma que nos ocupa.

Para llegar a estas conclusiones se ha llevado a cabo un profundo análisis de la estructura y del contenido de la Memoria, para precisar la propuesta decorativa que refleja, utilizando como apoyo otras fuentes documentales. Una vez esclarecida la instalación, se procedió a compararla con la decoración previa para poner en relieve los criterios seguidos a la hora de ubicar las obras, tanto a nivel estético como simbólico, y evidenciar la evolución del gusto decorativo.

1 Adolfo de CASTRO, «Noticia de Don Diego Velázquez y Silva como escritor», en *Memorias de la Academia Española*, año II, t. III, págs. 47-520.

2 Fernando MARÍAS, «Los saberes de Velázquez: el lenguaje artístico del pintor y el problema de la Memoria de las pinturas del Escorial», en *Symposium Internacional Velázquez: Actas*. Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999, 2004, págs. 168-173; véase la relación de las teorías sobre la autenticidad de la Memoria y la noticia acerca de la existencia de una copia manuscrita del siglo XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano, *Ibidem*, pág. 169.

3 Véase Bonaventura BASSEGODA, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona: Memoria Artium, 2002. Remitimos a este trabajo para la consulta de las imágenes de las obras utilizadas en la instalación de la Memoria, así como para su localización actual; en este estudio, sólo haremos referencia a las nuevas interpretaciones que aportamos al respecto.

LA MEMORIA: DESCRIPCIÓN DE SU ESTRUCTURA Y PRECISIONES SOBRE LA INSTALACIÓN

La Memoria se organiza en tres partes. La primera está constituida por una lista numerada donde se registran veinticuatro obras, organizadas en cinco grupos, donde se define la procedencia y la ubicación de parte de las pinturas⁴.

La segunda parte describe la nueva instalación de la sacristía y antesacristía, a la vez que indica el número de obras adjudicadas a cada espacio decorativo, el lugar que ocupan y la relación de tamaño entre ellas. Asimismo, precisa que para la instalación de la sacristía se utilizaron diecisiete cuadros más, aparte de los enumerados en el listado –hasta alcanzar los cuarenta y uno–; informando de las pinturas reutilizadas y su ubicación anterior a la reforma. En este punto, es necesario detenerse para precisar la propuesta decorativa, ya que se ha detectado que en la Memoria se repite un cuadro de Cambiaso colocado sobre la cajonera de la sacristía⁵. La errata señalada surge al contabilizar las pinturas y salta a la vista al comparar esta instalación con la referida por el padre Santos, en 1657⁶. Consideramos que la mención de un Cristo a la columna de Cambiaso hace referencia a una aclaración de la iconografía de un «Prendimiento de Luqueto» que le antecede, y no a un cuadro más dentro de la propuesta de Velázquez [Fig. 1]⁷. Por otro lado, la historiografía ha venido considerando que la Santa Margarita con el dragón de Tiziano, procedía de la colección de Felipe II⁸. Sin embargo, proponemos la revisión de dicha procedencia, en base a que la Memoria no indica que ya estuviera en el monasterio⁹.

La instalación de estas dos salas se llevó a cabo con las pinturas recibidas en un mismo envío, o al menos así se desprende de las aclaraciones que aporta el documento en

4 A. DE CASTRO, «Noticia», págs. 502-513.

5 La Memoria indica que en este espacio compositivo se asientan siete cuadros, sin embargo, enumera ocho en total: tres entre el Lavatorio de Tintoretto y la entrada, y cuatro entre el Lavatorio y el altar. A. DE CASTRO, «Noticia», págs. 514-515.

6 Francisco de los SANTOS, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo en Real del Escorial*, Madrid, 1657, fols. 44v-45v, donde refleja tres obras dispuestas de forma simétrica respecto al Lavatorio.

7 En el monasterio aún se conservan dos versiones del Cristo a la columna, de Lucas Cambiaso, que en 1657 estaban en la sacristía y el aula de moral –esta última en el mismo lugar según el Manuscrito de Ajuda, hacia 1650, y anteriormente en el paso del colegio a la sacristía, según Sigüenza, en 1605-. Por lo tanto, no debe ser identificada con ninguna de las «dos obras» mencionadas en la Memoria. La pintura enviada por Felipe IV (PN. n.º 10035371) es la n.º 141 de Poleró, agradezco la información a Dña. Almudena Pérez de Tudela. Véase Fray José DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. actualizada y revisada por Ángel Weruaga Prieto, intr. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, tomo II, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000. Sobre el Manuscrito de Ajuda véase Fernando BOUZA ÁLVAREZ, «Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escorialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 143 (2000), págs. 64-75.

8 «[...] tal vez cabe identificarlo» con la que aparece en el inventario del acta de la 1ª Entrega, 1574, fol. 202, Zarco n.º 1.446, según B. BASSEGODA, *El Escorial*, pág. 130.

9 Véase su descripción en la Memoria en A. DE CASTRO, «Noticia», pág. 518. La razón que ha llevado a considerarla como anterior a la reforma, era por el hecho de que sobraba una obra, problema que hemos resuelto con nuestra hipótesis sobre el cuadro de Cambiaso.

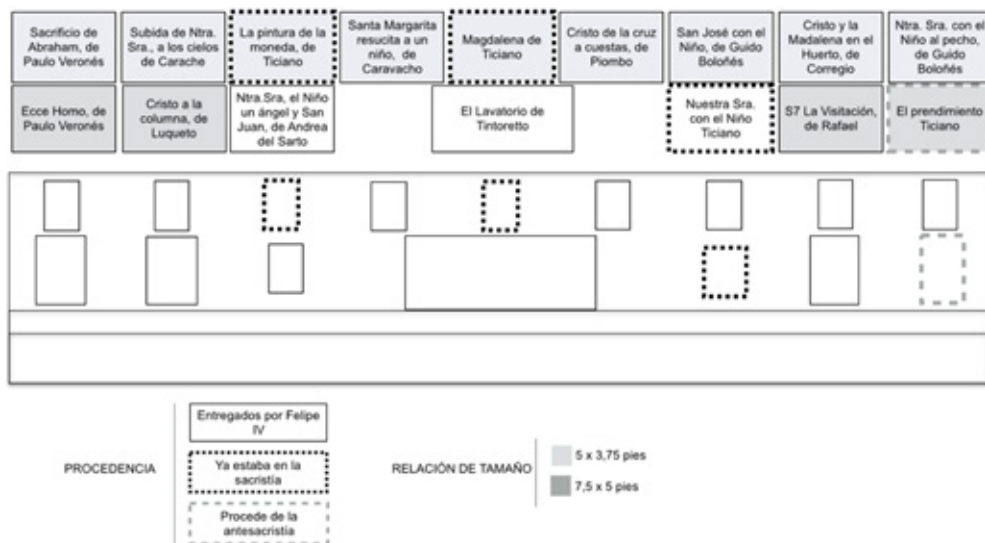


Fig. 1. Disposición de la pared de la cajonera de la sacristía, una vez corregida la errata detectada en la Memoria de Velázquez. Procedencia de las obras y relación simétrica entre sus tamaños.

la tercera y última parte, donde se precisa que cinco de las pinturas quedaron «puestas en los Capítulos» debido a lo inadecuado de su tamaño, hasta la llegada de otras que se esperaban¹⁰.

Una vez precisada la instalación, pasemos a compararla con la precedente, para discernir los criterios seguidos en la colocación de las obras pictóricas, así como los condicionantes que pudieron haber afectado a la propuesta de Velázquez.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA ANTESACRISTÍA Y LA SACRISTÍA PRINCIPAL

La construcción de estas salas finalizó antes del 8 de agosto de 1586, fecha en la que se puso en funcionamiento la fuente litúrgica de la antesacristía¹¹; y, sin embargo, habrá que

10 A. DE CASTRO, «Noticia», pág. 520. De nuestro análisis se desprende que fueron la n° IV, XI, V, XX y XXI. La existencia de un envío específico para la sacristía quedó en la conciencia de los que protagonizaron la empresa, ya que el padre Santos continuará mencionando este envío en particular cuando relata la instalación de la iglesia vieja, al hablar de las obras n° XX y XXI de la Memoria, que fueron ubicadas en la iglesia vieja por Velázquez, insiste que esos dos cuadros los dio Felipe IV «con los de la sacristía», véase F. DE LOS SANTOS, *Descripción*, fol. 56r.

11 Según fray Juan de San Jerónimo, véase Miguel SALVÁ; Pedro SAINZ, «Memorias de fray Juan de San Jerónimo», en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, t. VII, Madrid, 1845, pág. 402.

esperar un año para detectar documentalmente la primera instalación de cuadros, datada el 24 de agosto de 1587 y realizada bajo la dirección de Felipe II¹².

Para comprender la estructura decorativa es crucial fijarse en el formato de cada una de estas salas. La antesacristía, de menor tamaño, es de planta cuadrada; mientras que la sacristía presenta una planta rectangular. Las bóvedas están decoradas con pinturas al fresco cuya estructura se adecua a estos formatos; mientras que las imágenes que representan hacen referencia al uso de las estancias, según afirma Sigüenza¹³. Sin embargo, la enorme complejidad de su discurso genera un nivel de sofisticación para el espectador actual que va en detrimento de la inmediatez del mensaje de estas imágenes, ya que para «ver» es necesario «saber» y, por desgracia, el lenguaje utilizado se ha perdido para nosotros, lo que reduce nuestras posibilidades a la hora de percibir las verdades teológicas que debían de provocar en la imaginación de sus coetáneos. Sin embargo, nos vemos obligados a intentar comprender la simbología de estas pinturas murales ya que defendemos que su estudio es vital para entender la elección de las obras que se utilizaron en las diversas instalaciones.

Los frescos de la antesacristía presentan una composición centralizada respecto a un medallón cuadrado situado en medio de la bóveda, donde figura un ángel portador de un aguamanil y una toalla, que para el padre Sigüenza representa la Pasión de Cristo al relacionar esos objetos con los alusivos al lavatorio de manos de Pilatos, de forma que daba sentido a la finalidad y simbolismo de la sala¹⁴. El desarrollo del resto del techo genera unos estrictos compartimentos con cajetones octogonales de estuco fingido. Las esquinas están rematadas con un triángulo decorado con un flamero que sobre su cabeza sujeta un centro con flores que podría aludir a la idea de Eternidad. A ambos lados y de forma simétrica, aparecen representados unos mártires con atributos difícil de identificar, situados frente a unos altares en los que arde la llama del sacrificio, para recordar que a través de la Eucaristía se consigue virtud y fortaleza totales para el alma y el cuerpo¹⁵. Esta idea pervive en las cartas que sor María de Jesús remite a Felipe IV, cuando celebra que el rey había comulgado el día de Nuestra Señora, diciendo «el alma de V.M. está hecha templo del Altísimo y el corazón altar con el sacrificio»¹⁶.

En la zona central de los laterales, sobre la cornisa, están representadas tres figuras femeninas sedentes, en sus hornacinas fingidas, excepto encima de la fuente donde se abre un ventanal¹⁷. Como remate a estos elementos, se representan cuatro personajes recostados en cántaros, que aluden a los cuatro ríos del Paraíso, coincidiendo con los puntos

12 M. SALVÁ; P. SAINZ, «Memorias», pág. 423.

13 Sigüenza insiste en ese detalle al hablar de los frescos de diversas salas: «Porque se vea que no está la pintura hecha acaso». J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 578, pág. 589 y pág. 598.

14 J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 655.

15 Carmen GARCÍA-FRÍAS, «Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en Colomer (dir.), *España y Génova: Obra, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pág. 116; reconoce a las heroínas Jael y Judith; y a los héroes Josué, David, Judas Macabeo y Samuel.

16 Carlos SECO, «Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV», en *Epistolario Español V, Biblioteca de autores españoles*, 109, Madrid: Real Academia Española, 1958, pág. 287.

17 Según C. GARCÍA-FRÍAS, «Artistas», pág. 116, estas figuras son alegorías de la Paz, la Humildad y la Felicidad.

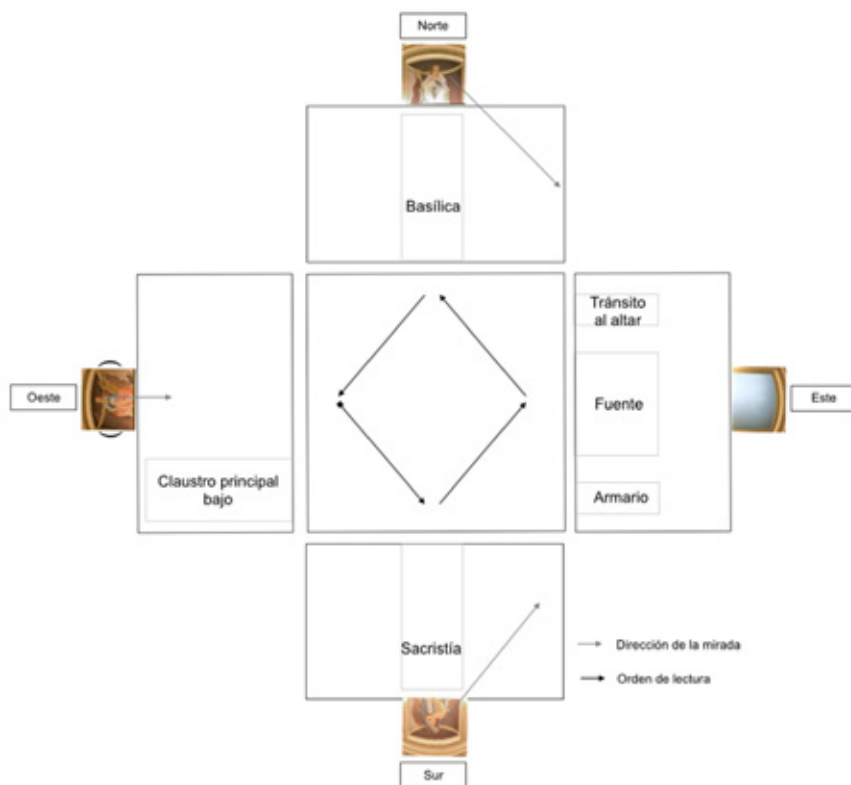


Fig. 2. Orden de lectura de las pinturas murales de la antesacristía.

cardinales¹⁸. Hemos detectado que la lectura de estas pinturas murales seguía un orden que quedará igualmente reflejado en la lectura de la decoración pictórica [Fig. 2].

La narración simbólica de la sala se inicia con la figura de la pared oeste, según se entra desde claustro. La mujer, representada con un rígido frontalismo, clava la mirada en la fuente; su vestimenta se compone de una túnica azulada, manto rojo y un velo blanco sujeto por una corona de flores; en la mano derecha sostiene un caduceo y, en la izquierda, un instrumento musical de cuerda¹⁹; a su izquierda, en el suelo, un ave negra aparece de pie apoyándose sobre su pata derecha. Esta representación recuerda la necesidad de

18 Agradezco al profesor Julio Polo su observación.

19 Es una idealización de la caja de instrumento de arco, con su cordal trapezoidal, puente, oídos, cuatro cuerdas y escotaduras en los costados para el paso del arco, pero sin mango y clavijero. Esta caja se ha convertido en una especie de cítara. Este tipo de cordófono fantástico puede ser una invención del tardío Renacimiento, con intención de recrear un instrumento de la Antigüedad clásica. Por otro lado, el personaje femenino lleva en la otra mano un caduceo, típico de Hermes, mientras la cítara era característica de Apolo. Agradezco este análisis a la profesora Rosario Álvarez Martínez, Catedrática de Historia de la Música, en la Facultad de Geografía e Historia de La Laguna, Tenerife.

utilizar el Sentido a la hora de reconocer el orden del mundo que le rodea a través de la armonía del alma, simbolizada por el instrumento; el caduceo, podría estar relacionado con la transmisión de un mensaje, con el entendimiento o con la búsqueda del principio de las cosas, que llevará al sacerdote al conocimiento de Dios, frente al lado oscuro de la psique, representada por el ave, ante la cual, el hombre debe ser capaz de manejarse de una manera consciente para conseguir el equilibrio, simbolizado por el gesto del pájaro al sostenerse sobre una sola pata; el equilibrio conseguido gracias al conocimiento del orden a través de la armonía del alma, es la recompensa obtenida, simbolizada por la corona de laurel que alude al mérito por haber actuado de este modo; en definitiva, parece indicar la manera de acceder al conocimiento del mensaje de Dios.

La siguiente figura, según la lectura que planteamos, es la situada sobre la puerta que da paso a la sacristía, viste túnica roja y cubre su cabeza con un manto azul, los colores de la Pasión y de la Virgen; vuelve el rostro hacia el lavamanos, mientras mira su mano derecha en la que sujeta una especie de granada partida que adquiere forma de corazón, que puede representar a la Iglesia entendida como una Unidad compuesta por todos sus fieles, como una comunidad de creyentes unida frente a la herejía y los protestantes; en la mano izquierda, sostiene una vara rematada con una pieza metálica en forma de V o triangular, posible símbolo de la Trinidad²⁰.

A continuación, la ventana entraría en el juego de la lectura simbólica del conjunto al estar ubicada sobre el lavamanos, convirtiéndose en representación de la Luz que dará sabiduría al sacerdote, mientras lava las manos con el agua que purifica.

Por último, la imagen ubicada sobre la puerta de la basílica gira el rostro hacia la izquierda de forma simétrica a la mujer de la hornacina sur, para bajar su mirada en dirección hacia el lavamanos; viste una túnica blanca y cubre los hombros con un manto azul celeste; apoya la mano izquierda sobre el pecho, mientras que con la derecha porta una palma del martirio decorada con una rama de olivo, al igual que la tiara dorada y triangular que ciñe su frente dejando su cabello suelto. Parece representar la Pureza del alma preparada para el martirio de la Eucaristía.

Una vez en la sacristía, el espacio se abre con fuerza en dirección al testero del altar, efecto provocado por la marcada horizontalidad de la estancia. En el muro izquierdo se ubican las ventanas, frente a la pesadez visual creada por el mueble de la cajonera que recorre el lateral derecho. La decoración del techo a base de grutescos divide el espacio mediante ocho franjas transversales, que nacen entre las ventanas fingidas representadas sobre la cornisa de la pared de la cajonera. Cada una de estas franjas se compartimenta en cuatro espacios decorativos, ornamentados con composiciones de marcada simetría, valiéndose de esbeltos candelabros donde aparecen figurillas de hombres y animales entre formas vegetales. La decoración de este espacio hacía meditar al padre Sigüenza sobre la importancia del milagro que se iba a officiar en el altar²¹. En cambio, para nosotros el lenguaje de los grutescos nos resulta hermético. Mary Newcome destaca la representación

20 M. NEWCOME-SCHLEIER, «Los fresquistas genoveses en El Escorial», en Di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: Electra, 1993, pág. 26; dice: «es tal vez la Meditación, una mujer con la cabeza cubierta, que sostiene una granada, símbolo de la resurrección y la inmortalidad, y una lanza (?), símbolo de la Pasión».

21 «[...] me abre los ojos para que piense lo que voy a hacer», J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 655.

de las mujeres situadas en la parte baja de estas bandas centrales portando objetos relacionados con el sacrificio de Cristo en la cruz. Quizá el simbolismo de las pinturas de la sala recordaba al monje el momento de la Resurrección de Cristo²². La zona del testero norte deja paso a una arquitectura fingida compuesta por molduras que dividen el paño sobre la cornisa en tres lunetos: el central acoge la escena de la Virgen sosteniendo a Cristo muerto a los pies de la cruz; y los laterales a san Marcos y san Lucas²³.

Con estos presupuestos iconográficos y formales podemos abordar el análisis de la decoración mueble de las estancias.

LA INSTALACIÓN DE LAS SALAS Y SU SIGNIFICADO

La instalación previa de la antesacristía, según el Manuscrito de Ajuda, se resolvió con seis obras, colocando una por lateral, a excepción del paño del lavabo donde se contabilizan tres piezas de tamaño mediano y de la misma altura²⁴. En ella se observa una relación evidente entre el formato de la pintura y las dimensiones del espacio decorativo, de tal manera que La Anunciata copia de Allori, obra de gran tamaño y de formato horizontal, es colocada en la pared más amplia al tener la puerta desplazada hacia un lateral. En cuanto a las dos obras de Tiziano, de formato vertical, se acomodaron a los lados de las puertas principales, donde el espacio decorativo tiene el mismo formato: la Santa Margarita al lado derecho de la puerta de la basílica, y La oración en el huerto, enfrente, al lado izquierdo de la entrada a la sacristía [Fig. 3].

El siguiente aspecto a destacar es la relación de la composición interna de las obras con la ubicación que ocupan en la sala y la coincidencia del mensaje que representan con el simbolismo de las mujeres sedentes de los frescos. La Anunciación presenta una composición cerrada en sí misma causando una sensación similar a la observada en la mujer del fresco que porta el caduceo y el instrumento. Ambas imágenes evocan la comunicación de un mensaje, como el anuncio de la pureza y de la salvación que recibió la Virgen por medio del ángel. A continuación, la composición de la obra de la pared sur, La oración en el huerto, donde Cristo mira hacia el cielo rogando a Dios, provoca que la mirada del espectador se dirija hacia arriba, para llegar hasta la imagen del luneto que representa a la mujer vestida como la Virgen, que con su actitud indica su función como intercesora entre los creyentes y la divinidad. En la pared norte, la mujer de la hornacina con su palma está acompañada por la Santa Margarita del cuadro de Tiziano. Ambas imágenes evocan

22 M. NEWCOME-SCHLEIER, «Los fresquistas», pág. 27.

23 Según M. NEWCOME-SCHLEIER, «Los fresquistas», págs. 27-28, el testero sur estuvo decorado de forma similar con san Mateo y san Juan, y quizás un Descendimiento.

24 Según J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 676, sobre las puertas pequeñas se ubicaron dos tablas flamencas en correspondencia: «en el mismo zaguán está otro san Lucas en correspondencia del san Jerónimo». Mientras que encima de la fuente se eligió una copia del Cristo con la cruz a cuevas, de Piombo. El término «correspondencia» alude a la ubicación de las obras y al hecho de que ambas pinturas tienen la misma altura, según se desprende de las actas de entrega: San Jerónimo (MP. 452) 1ª E, fol. 208, 97,51 x 125,37 cm.; Cristo con la cruz, 4ª E, fol. 101, 97,52 x 83,59 cm.; y San Lucas, 1ª E, fol. 208, 97,51 x 83,58 cm.; también podría referirse a la correspondencia en «estilo».

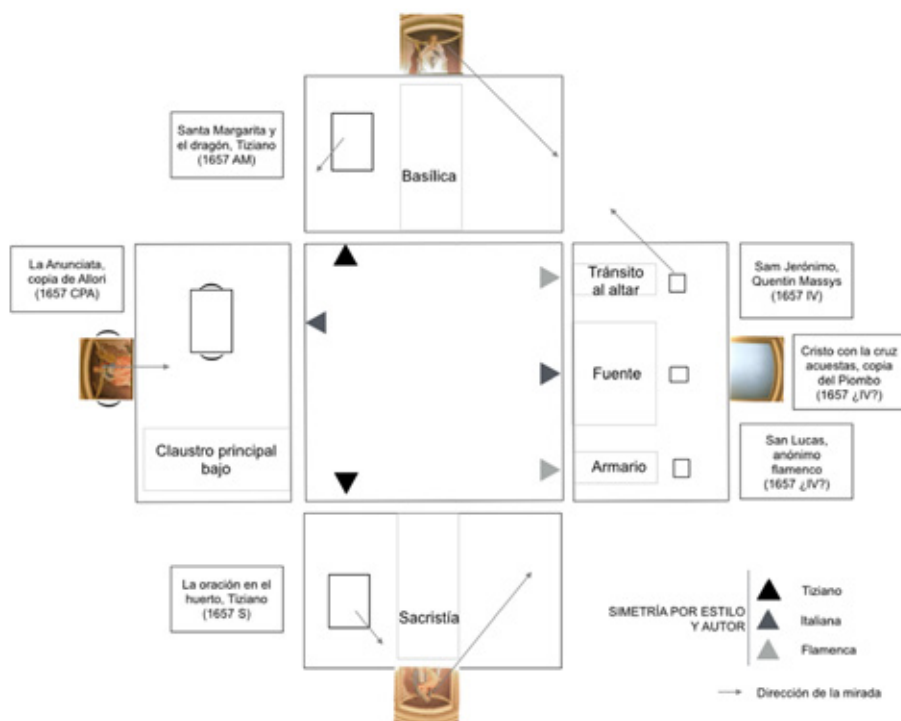


Fig. 3. La antesacristía antes de la remodelación (Ajuda, a. 1650). Relación entre las imágenes y simetrías por estilo o autor.

la fidelidad a Dios y la fortaleza de los santos, siguiendo el ejemplo de Cristo durante su Pasión [Fig. 3].

En la panda de la fuente, las tres pinturas de esta composición, el San Jerónimo de Quentin Massys, el Cristo con la Cruz a cuestras, copia de Piombo, y el San Lucas evangelista de estilo flamenco, transmiten un mensaje cargado de simbolismo a través del sacrificio hecho por Cristo para redimir a los hombres, junto a la figura de San Lucas, cuyo evangelio es el único que menciona a Cristo como «Salvador», y a San Jerónimo, traductor de los evangelios, como símbolo de los que predicaron la Salvación.

Por lo tanto, los temas principales tratados tanto en los frescos como en los cuadros serían la pureza y la redención de los hombres a través del sacrificio de Cristo Salvador, celebrada cada vez que se realiza el rito de la Eucaristía, tema fundamental dentro de la sala donde el sacerdote debía limpiar su alma, antes de acercarse al altar donde se iba a producir el milagro.

Otro criterio que pudiera haberse contemplado es la simetría entre las obras de un mismo «estilo» o autor [Fig. 3]. Las pinturas flamencas colocadas sobre las puertas adyacentes al lavabo, se relacionan de dicha manera; lo mismo ocurre con las dos obras de Tiziano y

con las dos copias italianas²⁵, manteniendo en todos los casos la misma ubicación simétrica dentro de la composición de la sala.

En cuanto al enmarcado de los cuadros, contamos con la descripción de las actas de entrega, y con los documentos de pago a los oficiales, donde se especifica la existencia de molduras doradas en las dos únicas obras de las que hemos encontrado dicha referencia²⁶.

En 1656, la instalación de la Memoria recurre a un mayor número de obras, si bien continúa utilizando el enmarcado dorado percibido en la presentación anterior. Como novedad coloca una obra encima de los toalleros de la pared norte y sur, e instala dos cuadros tanto en la pared oeste –donde antes estaba la Anunciata–, como en uno de los paños de la pared sur. Por otro lado, en la pared del lavabo se mantiene el esquema a base de tres pinturas, donde ahora el formato de las piezas no sólo está en relación con el espacio elegido, sino que coincide con la medida de los elementos constructivos. Así La huida a Egipto de Tiziano ubicada sobre la fuente tiene el mismo ancho que el paramento de los grifos; y tanto El Calvario como La Adoración de los Reyes, ambos de Veronés, son del mismo ancho que las puertas, además de tener el mismo tamaño [Fig. 4]. Por lo tanto, se observa una continuidad respecto al siglo XVI al buscar la correspondencia entre las medidas de las obras; pero a la vez se innova al involucrar los elementos arquitectónicos.

Si la propuesta de la Memoria llegó a materializarse realmente, no duró mucho tiempo, ya que el padre Santos da cuenta de las modificaciones sufridas respecto a cuatro cuadros: tres que rotan por la sala, y uno que es retirado [Fig. 4]. Planteamos que la causa de dichas variaciones está vinculada con el mensaje que transmiten las imágenes, a su vez estrechamente relacionado con el programa iconográfico impuesto por Felipe II en los frescos de la estancia. Por lo tanto, los ajustes realizados sobre la propuesta de la Memoria no responden a criterios estéticos, ni a cuestiones de gusto o de tamaño de los cuadros²⁷, sino que denota que fueron dictados por una lógica diferente, con el objetivo de corregir la lectura de la instalación. Asimismo, las obras utilizadas parecen tener relación con el significado de las pinturas que sustituyen, como veremos a continuación, lo que induce a pensar en la participación de un religioso que fuera capaz de detectar estas sutilezas y de aconsejar al respecto.

Como decíamos, el cambio afecta a cuatro cuadros del eje norte-sur. En la pared sur, se retira la obra de Veronés, Cristo y la mujer adúltera, colocada debajo de la Purificación de la Virgen, del mismo autor. También se desplaza La cena de Emaús a la pared norte, de donde se trae La Virgen con el niño, la Magdalena y dos santos, de Van Dyck [Fig. 4]. Con estas variaciones se consigue que el testero sur quede dedicado exclusivamente a temas marianos. Por otro lado, se reorganiza la pared norte cambiando la ubicación del Entierro

25 La copia de Piombo y la Anunciata, aunque a esta última Sigüenza le concede el apelativo de pintura italiana a regañadientes: «Esta es copia y muy buena [...] aunque no la podemos llamar flamenca, bien tira a aquel modo», J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 676.

26 Para la Santa Margarita y el dragón, de Tiziano, consúltese Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME) III-65, 1574, pago a Rodrigo de Holanda por dorar las guarniciones; y para el marco de la copia de Piombo, Archivo General de Palacio (AGP), caja 83-01, 4ª E, fol. 101, «con molduras de madera labradas y doradas».

27 B. BASSEGODA, *El Escorial*, pág. 102, ya advirtió que los cambios eran «de escasa importancia dados los formatos y las medidas semejantes de los cuadros y de los espacios que acogen».

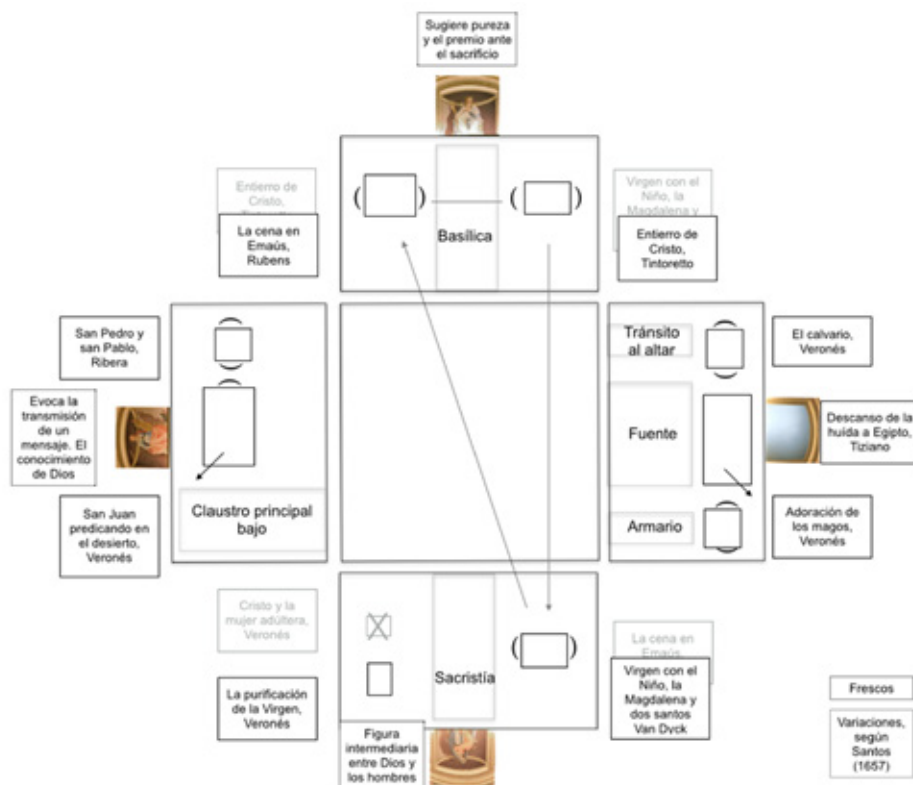


Fig. 4. La antesacristía. Remodelaciones descritas por Santos, instalación final y su relación con los frescos. Orden de lectura según la iconografía de las obras.

de Cristo al lugar dejado por el cuadro de Van Dyck, y en su puesto se coloca *La cena de Emaús*, de Rubens.

El orden de lectura que hemos detectado en las pinturas murales –de oeste a norte, recorriendo en círculo esta sala de planta centralizada–, sigue vigente en la instalación de las obras pictóricas, ya que con dichos cambios se consiguió adecuar el orden de la lectura de los cuadros al relato del Nuevo Testamento.

El ciclo se inicia en la pared oeste, con el *San Juan predicando en el desierto*, ubicado bajo el fresco de la mujer con el caduceo y el instrumento -la transmisión de un mensaje-, y junto al cuadro de *San Pedro y san Pablo*, apóstoles que anunciaron la Nueva Alianza, la Verdad que dará inicio al nuevo Pueblo de Dios. Ambas obras sustituyen a la Anunciata, manteniendo así el tema de la comunicación elegido por Felipe II para este paramento.

A continuación, la lectura continúa en la pared sur, dedicada a María como intermediaria entre Dios y los hombres, con la *Purificación de la Virgen* y la *Virgen con el Niño y los santos*. Ambas obras sustituyen a la *Oración en el huerto*, donde el hijo de Dios alzaba una oración al Padre y se ofreció para defender al creyente de su ira, como ocurre en la Eucaristía, sacramento donde Jesús hace a la vez la función «de madre amorosa que cuida y

alimenta, y de redentor que preserva de cometer pecados, amparado con su gracia», según transmitían los predicadores del siglo xvii²⁸. El sentimiento religioso de la época promovía las rogativas a la Virgen para llegar a Dios dado el alto grado de divinización que alcanza esta figura en la devoción popular, de ahí la importancia que adquiere en este paramento la presencia de María²⁹. Esta idea también la veremos plasmada en las cartas intercambiadas entre sor María y el rey, gran devoto de la Virgen³⁰. Por otro lado, las escenas de los cuadros son ejemplo de Humildad y de obediencia, ya que se considera innecesario para el Hijo de Dios el trance que pasó durante la oración en el Monte de los Olivos, al igual que era innecesario para la Virgen María presentar a su hijo en el templo en el rito de la purificación y depositar la ofrenda impuesta. Esos sentimientos se perciben igualmente en la mujer sedente del fresco al bajar la mirada desde su trono. De nuevo, ambas instalaciones parecen respetar el mensaje reflejado en la pintura mural.

Posteriormente, en la pared este, bajo la luz del ventanal y ante la fuente, el oficiante observaría en primer lugar la presentación de Cristo a los gentiles a través del cuadro de la Adoración de los Reyes, escena donde los tres magos aluden a la idea de la vida eterna, y que sustituyó al San Lucas cuyo evangelio insiste en la salvación como un don de Dios. En el centro, la premonición de la Pasión representada en la Huida a Egipto, sustituirá al Cristo con la cruz a cuestas caminando hacia su Pasión. Y, por último, para completar la vida y Pasión de Jesús, el Calvario donde se cumple el Sacrificio del Señor para la Salvación de la humanidad, que sustituye a la representación de San Jerónimo, donde el fundador de la orden señalaba en la Biblia la página que narra el Juicio Final, momento en el que se dirimirá la salvación o la condena eterna³¹ [Fig. 4].

En la pared norte, bajo la mujer del fresco que representa la Pureza y el premio al sacrificio, sigue la narración de la muerte de Cristo con el Sepulcro; y como reflejo de la resurrección anunciada, la aparición a los apóstoles en la Cena de Emaús; momentos que testifican que con su sacrificio purificó a los hombres. Estas dos obras se colocaron en lugar de la Santa Margarita y el dragón, virgen mártir que sacrificó su vida por conservar la pureza que narra este paramento a lo largo de las diferentes instalaciones.

Respecto a la estructura interna de las imágenes representadas, se advierte que las obras de la remodelación son piezas de composición cerrada, a excepción del pequeño intento de relación con el exterior que indican los brazos alzados del San Juan predicando y del san José del Descanso de la huida [Fig. 4]. Este tipo de composición impide que exista

28 Miguel Ángel NÚÑEZ, *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo xvii*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2000, pág. 271.

29 M.A. NÚÑEZ, *La oratoria*, pág. 236. Dice sor María: «¿quién mejor nos aplacará al Juez que la que siempre le tuvo propicio, y nos le vistió de nuestra misma naturaleza para redimernos?», C. SECO, «Cartas», págs. 197-198.

30 «[...] he cobrado algún aliento y ánimo [...] viendo que se acude a el Altísimo por medio de su Madre Santísima», dice sor María, C. SECO, «Cartas», pág. 193.

31 La lectura iconográfica del conjunto nos ha permitido interpretar sobre qué puerta estaba cada cuadro, no definido en las descripciones. Véase otras propuestas: B. BASSEGODA, *El Escorial*, pág. 98 y 104; Matías DÍAZ PADRÓN, «Ecos de Van Dyck», en *Ecos de Van Dyck*, catálogo de la exposición, Madrid: Real Academia de BB.AA. de San Fernando, 2011, pág. 24.

relación entre las obras y el espacio que ocupan, aislándolas del entorno, convirtiéndose en la solución más adecuada para una sala cuadrada en la que las obras están a la vista del observador en todo momento. De esta forma se evita crear interrelaciones que condicionen la lectura, y facilita al observador el acto de circundar la sala de forma completa.

Si en la antesacristía el tema de las obras es el que marca el orden de lectura de la instalación, en la sacristía vendrá guiado por la composición interna de las imágenes y su relación entre ellas.

La instalación previa de la sacristía contaba con más pinturas que otras piezas, según advertía Sigüenza³². Las obras flamencas aparecen combinadas con pinturas italianas, destacando la presencia de Tiziano, a quien Sigüenza considera como «uno de los príncipes de este arte»³³. Asimismo, observa que todas ellas son «de singular piedad y devoción»³⁴, permitiendo ver la finalidad de las mismas, muy cercana a la espiritualidad contrarreformista. Como es sabido, la decoración se completaría en época de Felipe III una serie de obras dirigidas a alabar la dinastía de los Austria pintadas por Pantoja y Fabricio Castello³⁵.

Para comprender el efecto que provocaba la visión de la sacristía, tenemos que remontarnos de nuevo a la descripción de Sigüenza, más emotiva que la redacción protocolaria de Ajuda. En primer lugar, Sigüenza centra su mirada en el altar que «está de frente de la puerta», presidido por el Calvario de Van der Weyden, primer objetivo de la narración del monje, impulsado a mirar hacia el frente por la marcada horizontalidad de la sala [Fig. 5]. A partir de este momento su mirada se pierde hacia arriba para describir los grotescos del techo³⁶.

Según se percibe en el Manuscrito de Ajuda, la disposición de las obras busca el equilibrio a través de la utilización de un eje de simetría en cada una de las paredes, a partir del cual se desarrolla la instalación de ambos paramentos manteniendo a cada lado un número de obras par, lo que acentúa la sensación de estabilidad. El tamaño de las piezas no parece seguir un ritmo, aunque no se puede aseverar ya que aún no ha sido posible la identificación de todas las pinturas mencionadas. Sin embargo, consideramos que es un detalle que carece de importancia ya que el criterio seguido para establecer las parejas de obras simétricas entre sí parece ser tanto el tema de las misma como el «estilo» o autor –italiana con italiana y flamenca con flamenca–, lo que hace suponer que el formato y el tamaño de las pinturas no fuera el sistema elegido para determinar su emplazamiento [Fig. 5].

Comenzando por la pared de la cajonera o de poniente, el eje central de simetría está marcado por El Descendimiento de Van der Weyden. A ambos extremos se ubicaron dos imágenes de santos, de «estilo» italiano, a ojos de Sigüenza³⁷: a la derecha del espectador

32 J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, págs. 675-676.

33 *Ibidem*, pág. 671.

34 *Ibidem*, pág. 655.

35 Reflejada en el Manuscrito de Ajuda. F. BOUZA, «Pinturas», pág. 66.

36 J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 655.

37 El gusto de Sigüenza respecto al arte quedó reflejado en la organización del Discurso XVII, donde comienza por nombrar las obras de pintores que también habían sido escultores -demostrando ser conocedor de las ideas que surgieron en la literatura del paragone-, designando en primer lugar a los italianos; seguidos de los que imitan a los italianos, entre los que incluye a Coxcie -a pesar de su origen del norte de Europa-; después de estos a Lavinia Fontana, que aún siendo italiana su condición

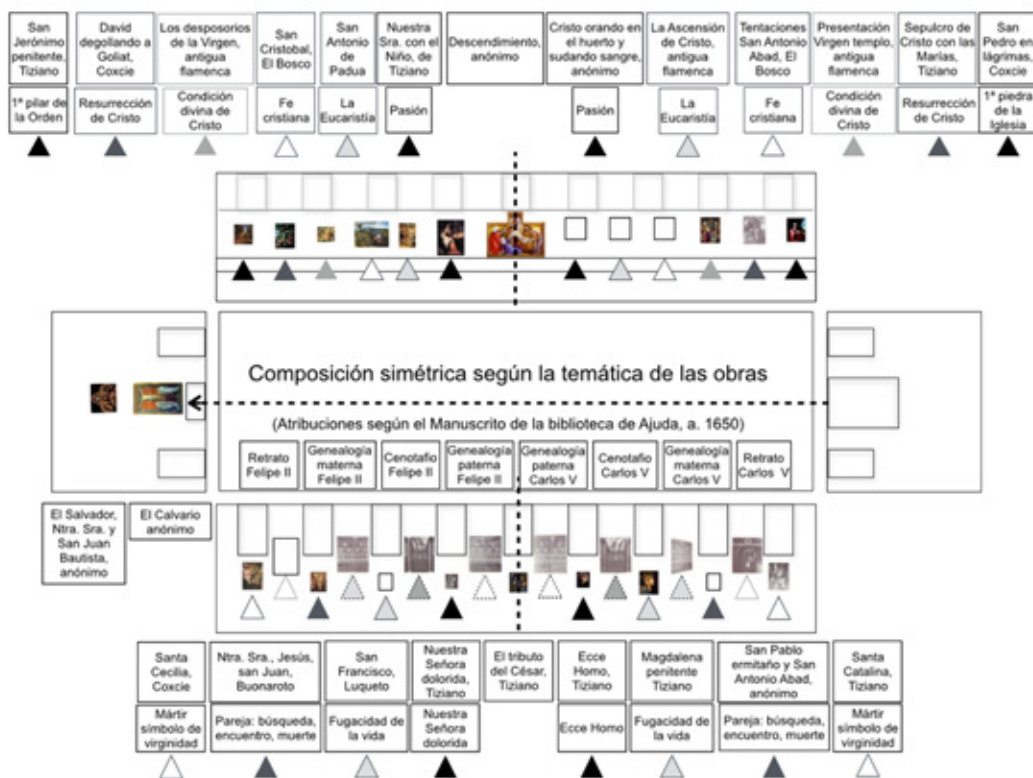


Fig. 5. Instalación de la sacristía, según el Manuscrito de Ajuda. Composición simétrica por el tema y el estilo o autor.

San Pedro en lágrimas, de Coxie, arrepenido tras negar a Jesús, con las manos juntas en señal de oración, y a la izquierda, en el otro extremo de la pared un San Jerónimo penitente atribuido a Tiziano, con las rodillas hincadas en el suelo en señal de sumisión. Dichas imágenes representan la importancia de la penitencia para poder conseguir la redención.

A continuación, y avanzando hacia el eje central, encontramos dos obras de estilo italiano, la representación de David degollando a Goliat, de Coxie, que se corresponde con las Marías ante el sepulcro, de Tiziano, imágenes que evocan la Resurrección.

Las obras que ocupan el siguiente puesto de simetría, en esta ocasión de estilo flamenco, representan episodios marianos: los Desposorios y la Presentación de la Virgen en el

femenina la relegaba a un puesto menos considerado; continúa con los pintores españoles seguidores del arte italiano, valorando a Navarrete por encima de todos y constatando la poca repercusión que la obra de El Greco tuvo en el entorno de Felipe II; para proseguir con los alemanes, los flamencos antiguos, y acabar con los alemanes más modernos. Por otro lado, deja a un flamenco para el final, pero en esta ocasión lo hace para poder extenderse en sus comentarios. Esta licencia de debe a la admiración por las composiciones de El Bosco. J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, págs. 670-680.

templo³⁸, momentos de la vida pública de la Virgen que dejan constancia de la condición divina de Cristo.

La siguiente pareja simétrica, tanto por el autor –El Bosco– como por la representación de dos santos, es la formada por San Cristobal, cruzando el río con el Niño a los hombros observados desde la orilla por un ermitaño que viene a representar la fe de la cristiandad; mientras que al otro lado está la figura de San Antonio Abad que con su fe evita las tentaciones del demonio.

Otras dos obras flamencas, el Milagro de Tolosa de San Antonio de Padua defendiendo la Eucaristía y la Ascensión de Cristo³⁹, relacionadas temáticamente porque la Eucaristía recuerda el momento en el que Cristo murió por los hombres y la Ascensión representa la vida prometida, integrándose ambas en el Misterio de la Eucaristía, ya que a través de su cuerpo y sangre hace partícipe al hombre de su vida gloriosa.

El mensaje se completa con la siguiente pareja de pinturas italianas, esta vez, donde se representa a Nuestra Señora con el Niño sobre el regazo de Tiziano⁴⁰, mostrando la relación materno-filial para ofrecer el concepto de corredentora, donde María aparece vestida con túnica roja y manto azul, colores que simbolizan La Pasión, ya que su sufrimiento será el mismo que el de su Hijo; de esta forma, en el cuadro que le corresponde aparece Cristo orando en el huerto sudando sangre, lo que marca la simetría temática de ambas obras, centrada en La Pasión de Cristo⁴¹.

La pared de las ventanas muestra una composición similar [Fig. 5]. El eje de simetría estaría situado sobre la obra de Tiziano del Tributo del César, y a cada lado se vuelve a instalar un número par de cuadros manteniendo la simetría tanto en los formatos como en la simbología de los temas. En cuanto al estilo, en esta ocasión encontramos que las pinturas del registro superior son todas de autores italianos o de ese estilo⁴².

En el registro inferior se instalaron los retratos pintados por Pantoja de Felipe II y Carlos V. A continuación, la genealogía materna de cada uno. Manteniendo la simetría se colocaron las representaciones de las figuras orantes de Leoni de la basílica. Y, por último, las genealogías paternas de ambos⁴³. El tema es evidente, la Dinastía de los Austria.

Siguiendo con el análisis de las obras del segundo registro se observa que a ambos extremos respecto al eje central, se instalaron las representaciones de dos santas mártires símbolo de la virginidad: a un lado, Santa Catalina de Tiziano, y al otro, Santa Cecilia de Coxcie.

El siguiente par de obras resulta difícil de relacionar a nivel simbólico, pero obsérvese la cercanía entre ellas al figurar en ambas una pareja. Por un lado, la representación de

38 Ambas pinturas antiguas flamencas, según Ajuda, F. BOUZA, «Pinturas», pág. 66.

39 La primera atribuida al Maestro de la Pasión de Brujas; y la segunda, sin identificar, considerada por Ajuda como pintura flamenca antigua, F. BOUZA, «Pinturas», pág. 66.

40 B. BASSEGODA, *El Escorial*, pág. 121.

41 El hecho de haber detectado este ritmo simétrico de los estilos ha permitido la identificación de esta obra en el acta de la 4ª Entrega, fol. 87, Cristo orando en el huerto y sudando sangre considerada como anónima en el manuscrito de Ajuda. Por el criterio de colocación, resulta evidente que la pintura con este título era de estilo italiano, al ser simétrica a un Tiziano. En la actualidad, no identificada.

42 Como las obras de Coxcie, según J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 674.

43 Estas obras se conservan en el monasterio, excepto el Retrato de Felipe II, perdido desde 1809.

San Pablo primer ermitaño y San Antonio Abad⁴⁴, y por otro, a Jesús y san Juan niños besándose⁴⁵. Según la hagiografía, san Antonio buscó al primer ermitaño y lo encontró al localizar a san Pablo, posteriormente, tuvo la visión de su muerte por lo que fue a enterrar su cuerpo. Esta historia recuerda a la de los primos Jesús y Juan, una relación similar de búsqueda, encuentro y posterior muerte.

A continuación, otra pareja simétrica de santos La Magdalena penitente de Tiziano y el San Francisco de Luqueto, probablemente ambos santos en oración ante la calavera, como símbolo de la fugacidad de la vida⁴⁶. Y, para finalizar, el Ecce Homo simétrico a una Nuestra Señora, pareja tradicional en los inventarios desde tiempos de Carlos V.

En el altar de la sacristía de ubican dos piezas, El Calvario de Van der Weyden, que lo preside rememorando el sacrificio del Hijo de Dios por todos los hombres, convirtiéndose, según el evangelio de San Lucas, en el Salvador; idea que es recordada a través de la tabla El Salvador, Nuestra Señora y San Juan Bautista, colocada sobre la obra del pintor flamenco. La imagen de San Juan Bautista recuerda que el reino de Dios sólo se conseguirá por medio de la penitencia, y que a través del bautismo y la resurrección se logrará el triunfo espiritual sobre la muerte.

Los conceptos del sacrificio y de la penitencia representados tanto en los frescos del techo como en las obras pictóricas del altar, se convierten en una introducción a los programas de la basílica donde vuelven a ser rememorados en el templo a través del ejército de santos mártires que custodian el camino hacia el altar mayor, representación de la Iglesia militante, que desde sus aras vigilan el momento de la Eucaristía y su adoración perpetua en el Tabernáculo de la Basílica, el punto culminante donde se recuerda al fiel el momento del sacrificio de Cristo con el fin de la resurrección de los hombres.

La instalación planteada por Velázquez desterraba de la sacristía aquellas obras que ya no se adaptaban a los gustos del momento [Fig. 6]. La pintura flamenca y medieval dejaba sitio a las nuevas tendencias marcadas por el coleccionismo que apreciaba, por encima de todo, la pintura veneciana. La sacristía se convierte en claro ejemplo de esta corriente o moda, ya que Velázquez va a desmontar la instalación precedente para reservar sólo los tres tizianos presentes; y, lo que es más, va a trasladar a ella más tizianos desde otras salas, junto con una obra del Giorgione. Un total de 8 obras venecianas reutilizadas, de las que 7 eran de Tiziano, y no por casualidad, ya que las obras del veneciano eran las más cotizadas por los coleccionistas del XVII.

El resultado de la instalación realizada por Velázquez en 1656, debió de ser impactante. La sala fue remodelada de forma que el lavatorio estaba situado en el lateral derecho, sobre la cajonera, por lo que el espectador podía observar el cuadro desde el lado izquierdo

44 Ajuda no identifica al autor, pero al ser una pared de pinturas italianas, proponemos su identificación con la obra perteneciente a Juan de Austria que recibió Felipe II en Madrid a la muerte de su hermano, en una caja que ponía «cosas de Italia». Véase el inventario en AGS, CMC, 2ª época, leg. 135, publicado por M. KUSCHE, «Los bienes artísticos de don Juan de Austria: pinturas, tapices y dibujos: con especial referencia a los retratos de Sánchez Coello», en *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia Imperial*, 2000, págs. 353-374.

45 Atribuida a Miguel Ángel por Ajuda, actualmente a Luini, MP n° 778.

46 La primera destruida en un incendio en Bath House, según B. BASSEGODA, *El Escorial*, pág. 122. La segunda, no identificada.

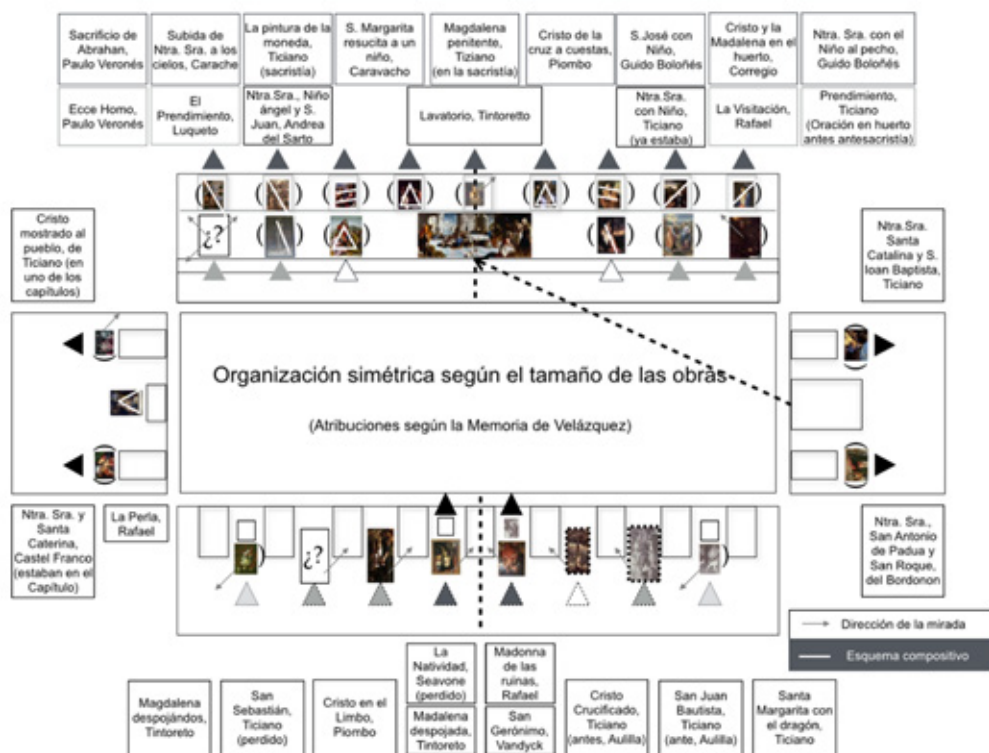


Fig. 6. Instalación de la sacristía, según la Memoria. Simetría entre los tamaños -que representamos con triángulos del mismo color- y simetría entre la composición interna de las obras.

del mismo, facilitando la lectura de la perspectiva que Tintoretto consiguió plasmar en el lienzo de forma magistral. Chifflet describe perfectamente la sensación que provocaba al entrar en la sacristía, expresando cómo la mirada se dirigía de inmediato hacia la obra y penetraba en su espacio interior arrastrada por la perspectiva audaz de la composición⁴⁷. Con esta propuesta Velázquez rompe el esquema compositivo de la instalación anterior, para hacer que el espectador gire la cabeza hacia el lateral derecho en vez de mirar al frente. Sustituye la línea central que recorría la estancia en sentido longitudinal, por una línea oblicua, más acorde con la estética barroca y la búsqueda de la teatralidad que marcaba este estilo. Sin embargo, en los paramentos, el artista apuesta por una decoración con enfatizada regularidad entre los formatos de los cuadros utilizados.

Velázquez utiliza el diseño de las obras para crear sus propios efectos compositivos en el espacio de cada paño. En el registro superior de la pared oeste, coloca obras sobre las

47 Gregorio DE ANDRÉS, «Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656) por su capellán Chifflet», en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VII, Madrid, 1964.

ventanas fingidas; estos espacios están limitados por la caída de las franjas de la bóveda sobre la cornisa, por lo que las obras se encuentran aisladas unas de otras, motivo por el que se recurre a composiciones cerradas, simétricas entre sí en cuanto a su estructura interna [Fig. 6].

Mientras, en la pared este utiliza una composición abierta [Fig. 6]. En el extremo de la entrada, sitúa la imagen de la Santa Margarita y el dragón de Tiziano, en la que la santa dirige sus brazos hacia el centro de la composición, lo que invita a iniciar el recorrido por la sala, para rematar la instalación con la Magdalena despojándose de sus vestiduras de Tintoretto, cuya mirada hace que el espectador gire hacia el altar donde estaba situada la Perla de Rafael. Las composiciones de las obras utilizadas como cierre, son simétricas para poder conseguir el efecto «guía».

En esta instalación se observa un riguroso respeto por mantener la simetría entre el tamaño de las pinturas, con la única excepción de las dos obras de Tiziano que Velázquez reutiliza procedentes de la aulilla: el San Juan Bautista en el desierto y el Cristo crucificado⁴⁸. Esta licencia puede estar justificada por el hecho de que ambas pinturas fueran consideradas como pareja desde que Felipe II las reuniera en el monasterio. Gracias a la comparación de la descripción de Sigüenza con los relatos posteriores, es posible advertir esta relación. Sigüenza las describe juntas en el tránsito de la escalera de la sacristía al altar mayor, delante de la puerta del aposento del rey, detalle que aporta aún más importancia a esta pareja de cuadros, al estar ubicadas en un lugar de contacto constante con el monarca⁴⁹. Posteriormente, el Manuscrito de Ajuda las describe juntas en el aula de moral⁵⁰. Es posible imaginar que el uso de estas dos obras fuera una imposición externa a la que Velázquez no pudo escapar, dada la importancia que estos cuadros tuvieron para Felipe II, como se vio y al hecho de que en la instalación del panteón de los infantes de 1653, bajo la atenta mirada del prior fray Nicolás de Madrid, se recurriera a realizar una copia del Cristo en la cruz para poner en el altar, en vez de utilizar el original, que suponemos que ya estaba reservado para su uso en esta reforma que nos ocupa⁵¹.

Los temas de las obras utilizados por Velázquez en la instalación se asemejan a los de la decoración anterior. Si antes se realizó la importancia de la Dinastía al colgar el David y Goliat de Coxcié, Velázquez recurrirá a simbolizar el mismo tema a través del Sacrificio de Isaac de Veronés. La alianza que Dios hizo con David se convierte en representación de

48 El Cristo crucificado aparece mencionado en una entrega del 8 de mayo de 1572, en el llamado Libro 1º, véase AGP, caja 82, fol. 74v. (pág. 169, pdf 082-01). La obra volvió a quedar registrada en el acta de la 1ª Entrega de 1574, fol. 196, con una nota marginal de su ubicación en el tránsito. Por su parte, el San Juan Bautista en el desierto de Tiziano, aparece registrada en el acta de la 2ª Entrega, fol. 99, por lo que tuvo que llegar al monasterio entre abril de 1574 y antes del 12 de febrero de 1577. De estos datos se deduce que estas obras estuvieron instaladas en las salas de prestado del Real Sitio antes de pasar al monasterio definitivo.

49 J. DE SIGÜENZA, *Historia*, t. II, pág. 672.

50 F. BOUZA, «Pinturas», pág. 67.

51 Estas conclusiones se desarrollan en Mª Belén Díez-Ordás, *Historia evolutiva de la decoración pictórica mueble de las principales estancias del monasterio de El Escorial hasta Felipe IV. Notas históricas sobre la conservación y restauración de las obras*, Tesis inédita, directora Dra. D. Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona; depósito, noviembre 2015; defensa, enero de 2016, Universidad de León; sobresaliente, cum laude. Véase Tomo 2: «Felipe IV y la configuración de los espacios del panteón», págs. 47-59.

Carlos V, ya que Dios le había prometido que sus descendientes le sucederán como rey; así mismo, la figura de Abraham trae a la memoria la alianza de Dios con el pueblo judío al prometerle una gran tierra y la bendición a sus descendientes. En ambas obras puede verse el tema de la Dinastía a la vez que se simbolizan otros relacionados con la utilidad de la estancia, como la Resurrección reflejado en la victoria de David frente a Goliat, y el asunto del Sacrificio durante la Eucaristía a través del padre que sacrifica a su hijo, como símbolo del Sacrificio de Cristo por Dios. En ambos casos, tanto la decoración anterior como la de Felipe IV, se hacen eco de las prefiguraciones bíblicas de lo que iba a ocurrir.

La instalación promovida por Felipe IV vuelve a recurrir a los asuntos relacionados con la Virgen, la fortaleza de Jesucristo al aceptar su sacrificio, la piedad mostrada en El Lavatorio y la representación de la vida de los santos. Las obras de la pared de las ventanas respetan aún la simetría entre los temas. También se percibe una relación simétrica en cuanto a la dirección de la mirada de los personajes representados⁵² [Fig. 6].

Para finalizar, en relación a los autores y escuelas de las obras enviadas a la sacristía, hay que señalar que el gusto artístico de Felipe IV se inclinaba por la escuela veneciana del siglo XVI, muy en la línea del gusto que imperaba en la España del momento. Autores como Tiziano, Jacopo y Domenico Tintoretto, Veronés, Giorgione -o mejor dicho, dos tizianos de juventud-, Correggio y Andrea Schiavone; también hay representación del mundo toscano-romano con obras de Rafael -una de ellas de Giuliano Romano, en realidad-, Sebastiano del Piombo y Andrea del Sarto. También del siglo XVI hay un Lucas Cambiaso. Por otro lado, del siglo XVII hay una obra que se atribuía a Caravaggio -actualmente a Serodine-, piezas de Aníbal Carracci, Guido Reni y Van Dyck. Aunque algunas hayan perdido su atribución todas ellas son de elevada calidad.

52 En los esquemas de la sacristía, reproducimos una miniatura de los cuadros ya que es vital para observar las relaciones de simetría que se describen en este estudio.

LA OBRA GEOMÉTRICA DE DESARGUES: SOBRE LAS CONTINGENCIAS DE SU ECLIPSE Y LAS INCOMPRESIONES QUE AÚN DIFICULTAN SU VALORACIÓN

ALBERTO LUQUE
Universitat de Lleida

RESUMEN

La desaparición de la principal obra de Desargues durante dos siglos no afectó a su tratado de perspectiva, pero también esta contribución fue olvidada. Tras la recuperación de su obra en el siglo XIX, su mérito es universalmente reconocido entre los matemáticos, pero sigue siendo un desconocido para los historiadores del arte. Fue el primero en elucidar completamente los principios de la perspectiva, mérito que apenas se comprende mejor de lo que lo hicieron sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE

Perspectiva, geometría proyectiva, enseñanza, fortuna crítica.

ABSTRACT

The vanishing of the main work of Desargues for two centuries did not affect his treatise on perspective, but this contribution also was forgotten. Rescued in the 19th century, the merit of his work is universally recognized among mathematicians, but still practically unknown to art historians. He was the first to fully elucidate the principles of perspective, a merit barely better understood than did his contemporaries.

KEYWORDS

Perspective, projective geometry, teaching, critical fortune.

Desargues ocupa un puesto de honor indisputable en la historia de la matemática, por su obra cumbre, el llamado *Tratado de las cónicas* (*Bouillon poiect...*), de 1639. La que más importa para su reconocimiento en la historiografía del arte es su breve tratado de perspectiva de 1636, que contiene *in nuce* la orientación general de su estudio de las cónicas con método nuevo, proyectivo, y no ya clásico, métrico. Otros tratadistas se acercaron a soluciones parcialmente comparables (entre los españoles, por ejemplo, Torreblanca, entre los italianos Guidobalo del Monte, y entre los franceses Simon Stevin), pero en las que faltaba el grado de abstracción y generalidad que guio al descubridor de la geometría proyectiva –que la cultura matemática de su época no estaba preparada para asimilar–.

Casi totalmente olvidada y literalmente perdida durante dos siglos, la obra de Desargues se recuperó casi íntegramente a partir del siglo XIX (suerte similar a la que en la Antigüedad sufrieron las obras de Aristóteles). Pero esta habitual síntesis de la historia de la *publicidad* de Desargues es en rigor una exageración y una simpleza. Las obras de Desargues sobre perspectiva, estereotomía y gnomónica *siempre* estuvieron disponibles en las ediciones de Abraham Bosse. Su fama como arquitecto experto en estereotomía, en gnomónica y en perspectiva nunca se extinguió. Montucla le menciona por ello en su *Histoire de mathématiques*. Lo que sí desapareció fue su obra cumbre, el *Tratado de las cónicas* –incluyendo la copia del mismo que había realizado Philippe de La Hire hacia 1679. Pero no fue sólo la pérdida de este ensayo lo que motivó el completo olvido de Desargues; creerlo así sería invertir la causa y el efecto; la desaparición material de su obra se debió al desinterés (incomprensión) de sus contemporáneos –exceptuando media docena de sabios, a quienes sin embargo el ambiente científico impidió reconocer y explotar el gran filón abierto–. Sus otras obras no perdidas (por ejemplo, la *Perspectiva* de 1636) habrían sido permanentemente ensalzadas de haberse comprendido y conservado aquella obra magna.

En época de Desargues se dio remate a la primera gran etapa en el estudio de la perspectiva, donde ya se percibe la división, acentuada más tarde, entre una tendencia matemática o teórica y una práctica artística que abomina de la abstracción científica y la complicación y se conforma con un dominio superficial, aunque correcto, resolviendo los casos difíciles (puntos de fuga correspondientes a direcciones arbitrarias, sombras, objetos curvos o complejamente alabeados, etc.), por otro lado inusuales, mediante la intuición, «a ojo». Con la sencilla y superficial, aunque correcta, exposición práctica del primer tratado publicado sobre la perspectiva, el de Viator (1505), un pintor podía resolver satisfactoriamente cualquier caso común. Además de las recetas prácticas y fáciles, se idearon también ayudas mecánicas. Christophe Scheiner publicó en Roma un tratado en que se explica el funcionamiento del pantógrafo, artillugio que también aparece en otros tratados de la época. Y durante el siglo XVIII se inventarán toda suerte de ingeniosas máquinas de perspectiva, y se editarán los tratados más completos y rigurosos sobre la materia, sobre todo a partir del de Brook Taylor, de 1715.

La *Perspectiva* de Desargues se coloca a una distancia tan grande de cualquiera de los precarios tratados de su época, que el contexto histórico no sirve para explicarla sino en sentido negativo, como medio hostil e inmaduro. Lo mismo vale para su *Tratado de las cónicas*. (Aunque la edición original de la *Perspectiva* se cuenta, como todas las demás, entre los documentos perdidos hasta el siglo XIX, estuvo siempre accesible la edición ampliada de

la misma por Abraham Bosse en 1647.) Hay tres asuntos muy importantes a destacar en el contenido de este sintético *Exemple* de 1636:

(1) la construcción reducida (dentro del cuadro) de una *escala de distancias*, la única necesaria para la representación de cualquier segmento, en cualquier dirección, colocado a una distancia cualquiera; este método había sido ya avanzado por otros teóricos de la época; no es, pues, un mérito especial de Desargues, pero sí lo es el de exponerlo de una manera más sintética y simple –según el propósito declarado de hacerlo comprensible a cualquier artesano en sólo «un par de horas»;

(2) no contiene el célebre teorema de los triángulos perspectivos, que se da, junto a otras dos importantes proposiciones, al final de la edición de Bosse (1647) de una ampliada versión de este tratado de perspectiva;

la importancia de este teorema matemático –que, como el de Pascal, ocupa todo un capítulo del tratado de Hilbert sobre los *fundamentos de la geometría*– no trasciende tampoco al campo del arte;

(3) el apéndice (2 páginas) para los «contemplativos» (*i.e.* los teóricos, matemáticos) plantea con la mayor generalidad dos principios de la perspectiva y un problema que apunta ya a la posterior investigación del tratado de las cónicas:

(a) Los haces de rectas paralelas o coincidentes en un punto se representan en perspectiva como haces de rectas paralelas o coincidentes en un punto (4 casos). [Fig. 1].

(b) «La proposición que sigue no se devana tan brevemente como las que preceden. Al retratar una sección plana de cono, proyectar dos líneas cuyas apariencias sean los ejes de la figura que la representará.»

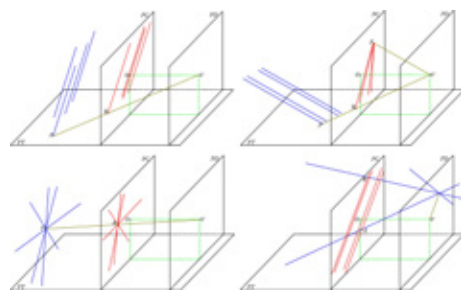


Fig. 1. Los 4 casos generales que, en el apéndice de la Perspectiva de 1636 elucidan todos los principios de esta ciencia¹.

- 1 (a) Cuando las líneas objeto son paralelas entre sí y la línea del ojo proyectada paralela a ellas es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto son líneas paralelas entre ellas, a las líneas objeto y a la línea del ojo, a causa de que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común se entrecortan todos estos planos, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.
- (b) Cuando las líneas objeto son paralelas entre ellas y la línea del ojo proyectada paralela a las mismas no es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto están en líneas que concurren todas en el punto en el que esta línea del ojo encuentra al cuadro, al tiempo que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su común eje todos estos planos se entrecortan así, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.
- (c) Cuando las líneas objeto inclinadas entre sí concurren todas en un punto, y proyectando hasta éste la línea del ojo resulta paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto están en líneas paralelas entre sí y a la línea del ojo, a causa de que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común todos estos planos se entrecortan así, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.
- (d) Cuando las líneas objeto inclinadas entre ellas concurren todas en un punto, y la línea que se proyecta desde el mismo hasta el ojo no es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto son líneas que concurren todas en el punto en el que esta línea del ojo encuentra al cuadro, al tiempo que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común todos estos planos se entrecortan, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.



Fig. 2. Girard Desargues, edificio en el Pont du Change (Lyon) (fotografía ant. 1843).

He aludido a la proposición (a) como «dos principios»; del mismo modo podría decirse que se trata de cuatro, o de uno sólo, que se desarrolla en 4 casos. Es el propio Desargues quien alude en este texto, sin al parecer indicarla explícitamente, a las «dos únicas proposiciones manifiestas» con que se «demuestran» las diversas «maneras universales» de la perspectiva. En mi opinión, se trata de esas dos proposiciones (desplegables en 4 casos, pero expresables dúpticamente en una sola) del apéndice. Se han propuesto hipótesis diferentes, pero estas proposiciones del apéndice no sólo contienen con toda generalidad todos los casos a que puede reducirse la perspectiva, sino que además son «manifiestas» en los dos únicos

sentidos que esta palabra puede tener: que son «evidentes» o que se hallan en efecto manifiestas, es decir declaradas en el texto. No me parece, pues, que esta cuestión deba añadirse a la pequeña pero intrigante lista de los «misterios» que aún plantea la obra de Desargues (como por ejemplo el de a qué se refieren las Lecciones de tinieblas.)

Estas proposiciones presentan por primera vez un enfoque mucho más amplio y omnicompreensivo que el de la geometría clásica, mostrando la identidad de objetos que ésta consideraba muy distintos: por un lado la identidad, abstracta y general, entre haces de rectas coincidentes en un punto y haces de rectas paralelas (el punto del infinito no se considera ya impropio, y se abre la puerta a la ley de dualidad de la geometría proyectiva); esta identidad implicaba también una mejor comprensión de las leyes que rigen los puntos de fuga, y en particular el caso en que éste no se halla sobre el horizonte, o se halla a distancia infinita (lo que resulta en una proyección paralela y vuelve congruentes la proyección cónica y la ortogonal, comprendiendo los principios del escorzo como una suerte de representación telescópica); y por otro lado se presenta la identidad, también abstracta y general, entre rectas y círculos (una recta no sería otra cosa sino un arco de círculo cuyo centro se halla a distancia infinita).

La importante contribución de Desargues a la geometría fue ya reconocida en su propia época por algunos sabios (Fermat, Descartes, Pascal...), aunque no bien comprendida y evaluada en todo lo que implicaba, y sólo sería definitivamente recuperada para la historia de la matemática a partir del siglo XIX, cuando las indagaciones independientes de Poncelet y Chasles llevaron al redescubrimiento de los mismos principios que aquél anticipó. En la historiografía artística sólo aparece en estudios altamente especializados, por ejemplo, en historias de la perspectiva (como las de Martin Kemp o Kirsti Andersen). Panofsky le menciona tres veces en su célebre y controvertido ensayo sobre la perspectiva de los antiguos, para afirmar una verdad importante y categórica, a saber: que todos los problemas fundamentales de la perspectiva —en especial aquellos que durante más de un siglo ocuparon farragosa e inútilmente a muchos eruditos, acerca de los *puntos de distancia*— quedaron definitivamente resueltos por Desargues—. Importa destacar, como ya lo hiciera el geómetra Ludwig Burmeister, que Desargues fue el primero en elucidar, con una definición rigurosa y general, el concepto de *punto de fuga*. Pero es frecuente encontrar la men-

ción de Brook Taylor como el autor de esta resolución, el primero en dar «un tratamiento general el principio de los puntos de fuga»; basta esto para demostrar que la recuperación del legado científico de Desargues, que ya podía considerarse completa con la edición de sus obras por Poudra en 1864, no ha sido lo suficientemente divulgado como para corregir todos los juicios históricos erróneos acarreados por aquel eclipse que duró dos siglos.

Para que una obra pueda adquirir una mínima reputación, aunque sea póstuma, debe alcanzar una cierta *masa crítica*. Una obra escasa tiene muchas menos posibilidades de lograr reconocimiento público que una abundante. La regla admite matizaciones y excepciones; es demasiado mecánica, demasiado puramente cuantitativa, y se funda en la obstinación del sociólogo de ignorar el juicio crítico (sobre los contenidos de la obra), que siempre delata una supeditación a la subjetividad y al gusto de la época, en sí mismo cambiante. Por ejemplo, Évariste Galois es universalmente reconocido a pesar de haber muerto a los 20 años y no haber producido sino unas escasas 60 páginas; su obra fue descubierta 20 años después de su muerte; aquí la genialidad compensa con creces la escasez... Ya nos hemos referido a la obra de Taylor, que se reduce a sólo dos tratados. La de Desargues no sólo fue relativamente abundante, sino también muy brillante, y hasta públicamente reconocida en su época. Ahora bien, fueron pocos quienes reconocieron su talento, y pocos quienes tuvieron conocimiento de su método; distribuyó entre conocidos y amigos unas 50 copias de sus obras, cuyo rastro había desaparecido ya a finales del siglo XVII. La notoriedad y el reconocimiento que su mérito obtuvo en su época es innegable –salvo para su obra más importante, el *Brouillon project...*, por motivos que examinaremos a continuación–. En resumen:

- (a) Es reconocido como ingeniero y arquitecto de genio, sobre todo por su pericia en estereotomía y construcción de escaleras. (Este mérito se destaca invariablemente en todas las épocas: Bosse, Montucla, Poudra, Taton, Kemp, Andersen...)
- (b) Es asimismo reconocido por la notable claridad, concisión y rigor de sus obras sobre perspectiva y gnomónica. Encomendará a Abraham Bosse la explotación de sus enseñanzas sobre la perspectiva, que se convertirán así durante unos años en la principal instrucción técnica de los pintores en la Académie Royale.
- (c) Participa en las discusiones científicas más importantes de su época, en el círculo de Marin Mersenne –cuya *Harmonie universelle* contiene un ensayo de Desargues que enseña la manera más fácil de leer y escribir música.
- (d) Su *Tratado de las cónicas* es conocido y admirado por unos pocos (el joven Pascal, Descartes, Fermat...), pero su interés no alcanza a romper las limitaciones culturales de una época no madura para iniciar el desarrollo de la geometría proyectiva, cuando la nueva geometría analítica inaugurada por Descartes parece ser la vía más fecunda. Quizá si el precocísimo Pascal no hubiese abandonado también esa investigación que emprendió en su *Essay pour les coniques*, si hubiese explotado las ideas de Desargues en este campo como Bosse lo hizo en el de la perspectiva, es muy posible, como conjetura Kemp, que ese nuevo campo de estudio no hubiese quedado en suspenso durante dos siglos. Pero es también muy comprensible que ese estudio no fructificase antes de que el desarrollo técnico y económico lo convirtiese en algo más útil que una genial elucubración puramente teórica. Philippe de La Hire lo copió hacia 1679, pero también esta copia se perdió.
- (e) Sus obras, y especialmente la *Perspectiva* de 1636, serán objeto de una agreste polémica, recogida en los *Advis charitables...*, lo que da cuenta de la gran atención que suscitaron.

Este inicial inicial y prometedor impacto de sus obras es, pues, innegable, y se ha guardado registro histórico del mismo, lo que no impidió que a finales del siglo XVII ya nadie pudiese encontrarlas; y durante el XVIII apenas habrá ya nadie que las busque (la única

excepción es la recopilación de sus obras que el padre Richer en Provins tenía el propósito de editar hacia 1730 y que nunca llegó a publicarse). ¿A qué causas principales podemos atribuir esta desaparición?

A menudo se ha repetido el tópico de que un obstáculo serio para que las obras de Desargues obtuviesen el reconocimiento de sus contemporáneos es el peregrino lenguaje que usó. (Incluso se ha dicho que ya lo peregrino de los títulos debió de ser un factor disuasorio para muchos lectores.) Esto es erróneo: la extravagancia del famoso «lenguaje botánico» de Desargues se limita al *Tratado de las cónicas*, y no representa la menor dificultad conceptual real. Descartes le reprochó este lenguaje absurdo en una carta personal, pero en cambio reconoció la profundidad y claridad de su *Perspectiva* en una carta a Mersenne –y lo mismo hizo Fermat–.

Y la feroz adversidad que queda registrada en los *Advis charitables* no es razón que explique su olvido, sino más bien lo contrario, un explícito reconocimiento –aunque negativo– incluso por sus enemigos.

La suerte de Bosse en la Académie Royale, en cambio, sí sirve bien para explicar el destino de las obras de Desargues. No podemos descartar el hecho puramente contingente de la peripecia personal de Bosse como factor decisivo, sólo a medias fortuito, en el olvido de la obra de Desargues. Fue su único defensor, aunque muy enérgico, en la Academia, pero con ello suscitó unas inconciliables e igualmente poderosas enemistades; acabó siendo expulsado, e incluso se obtuvo una orden que le prohibía publicar sus libelos contra las opiniones de la Academia, bajo pena de cárcel –cosa que no le amedrentó en lo más mínimo–. Se ha exagerado el *fanatismo* con que Bosse defendió la técnica de la perspectiva, pero es innegable que resultó insufrible para muchos. Aunque la enseñanza de la perspectiva fuese un factor importante en la distinción aristocrática con que la Academia se veía obligada a combatir a los gremios, nada facilitaba esa supremacía de la técnica y la ciencia presuntamente perseguida desde el primer Renacimiento. No se requería que la enseñanza fuese tan científica para distinguirse de las plebeyas artesanías; bastaba con dar relieve a toda retórica refinada, a una formación puramente literaria, excluida de las posibilidades de formación de los artesanos. Además, en el caso concreto de la enseñanza propuesta por Desargues, a través de Bosse, se hacía hincapié en un aspecto democrático que no pudo dejar de incomodar a la mayoría de los académicos, a saber: su pretensión de que aquellos principios aparentemente tan difíciles podían ser comprendidos por cualquiera en una sola sesión.

Los factores principales del olvido no son los contingentes o «personales», sino que tienen su raíz en la *mentalidad*, en la cultura –tanto matemática como artística– de la época. Sólo al llegar al siglo XIX, tras la obra de Monge, habrán madurado las condiciones para la investigación de la geometría proyectiva. El redescubrimiento entonces de la obra de Desargues lo convertirá en un genio que se adelanta a su época. Examinemos sintéticamente las principales etapas de esa recuperación.

Hacia 1730 el abad Claude Richer, de Provins, tiene el propósito de editar las obras completas de Desargues². En 1799 lo menciona, como ya vimos, Montucla en su *Histoire des mathématiques* –donde reprocha injustamente a Bosse haber redactado sus obras de un

2 Dominique de COLONIA, *Histoire littéraire de la ville de Lyon, avec une bibliothèque des auteurs lyonnais, sacrés et profanes, distribués par siècles*, 2 vol., Lyon: Fr. Rigollet, 1828-1730, t. II, pág. 808.

modo oscuro—; todo lo contrario: Bosse se limita a respetar el macarrónico estilo del maestro, o bien contribuye a hacerlo más legible, sobre todo mediante sus magníficos grabados. En el mismo año 1799 se publica finalmente la *Geometría descriptiva* de Gaspard Monge, y a partir de ella adquirirá fuerza la nueva investigación de métodos proyectivos, que llevará independientemente a Poncelet y a Chasles al redescubrimiento de los principios de la geometría proyectiva. Cuando Monge publicó su tratado, tras varios años de ocultación —debido a que el gobierno francés lo consideró como secreto de Estado, temiendo que las potencias enemigas pudiesen aprovecharse de él para la defensa military—, la obra de Desargues llevaba más de un siglo desaparecida —salvo por los tres tratados de Bosse—. La *Geometría descriptiva* de Monge abrió la puerta al enfoque general proyectivo, aunque ella misma se concentraba en la técnica de la diédrica ortogonal, o sea la proyección paralela. Los dos principales matemáticos que a partir de entonces desarrollaron esta investigación, Chasles y Poncelet, redescubriendo los principios generales de la geometría proyectiva, ya intuyeron claramente que éstos debían de haber sido completamente dilucidados por Desargues.

Chasles conjeturó acertadamente el contenido del *Brouillon project* de Desargues sobre las cónicas, a partir de las escasas menciones hostiles de los *Advis charitables*. En la nota XIV (sobre las obras de Desargues) de su *Aperçu historique* de 1837, Chasles escribía: «El aprecio que merece Desargues, que ha sido hasta ahora poco conocido por los biógrafos, nos ha llevado a entrar en estos detalles, esperando que puedan excitar la curiosidad de algunos y comprometerlos en la búsqueda de las obras originales de este hombre de genio, y las piezas relativas a sus embrollos [*démêlés*] científicos. Su correspondencia con los más ilustres hombres de su época, cuyo trabajos compartía y que le reclamaban como juez de sus propias obras, sería también un descubrimiento precioso para la historia literaria de este siglo XVII que procura tanto honor al espíritu humano»³. Y tras aludir a la existencia de la recopilación mencionada por Bosse —en el *Traité des pratiques géométrales, etc.*, de 1665— de las demostraciones de Desargues en posesión del matemático Claude Mylon y al proyecto de edición de sus obras completas por Richer anunciado por Colonia, Chasles concluía: «Ojalá un feliz azar nos haga reencontrar los manuscritos de Mylon y los materiales reunidos para la empresa de Richer.» Iba a ser el mismísimo Chasles el destinado a beneficiarse de semejante «azar feliz»: en 1845 sus pesquisas dieron por fin fruto al descubrir la copia del *Brouillon project* sobre las cónicas que había realizado en 1679 Philippe de La Hire (hijo del pintor Laurent de La Hire, uno de los pocos pintores de la Académie Royale que secundó a Bosse) —copia

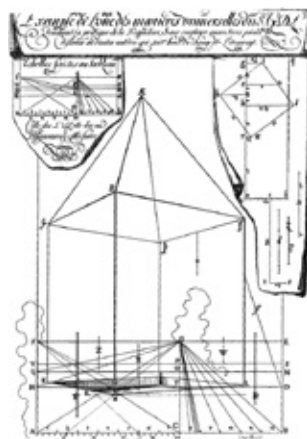


Fig. 3. Girard Desargues, *Exemple de l'une des manières uniuerselles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ*, Paris, Bidault H. du Roy, 1636. (Esta plancha se reproduce también en la edición ampliada de 1648: Abraham Bosse, *Manière uniuerselle de M. Desargues...*).

3 Michel CHASLES, *Aperçu historique sur l'origine et le développement des méthodes en géométrie*, Bruselas: M. Hayez, 1837, pág. 333 s.

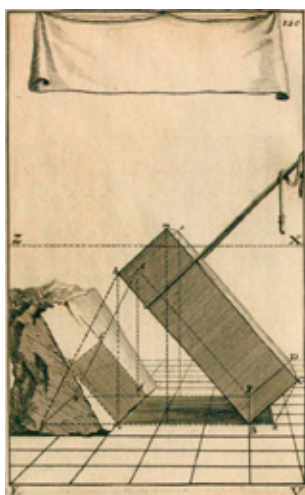


Fig. 4. Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral: Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs*, París, Des Hayes, 1647.

en la que faltaban las figuras originales—y el anexo sobre la mecánica. También halló un ejemplar del *Brouillon project* sobre estereotomía —asimismo sin las láminas— en una librería de viejo de París; estos documentos probablemente provenían de la hacía tiempo dispersada recopilación que Richer había hecho un siglo antes en Provins. Chasles hizo que la Bibliothèque Nationale de París comprase estas obras. Un autor anónimo explica la historia en un artículo del *Magasin pittoresque* (1849, págs. 166-168) donde admite que Desargues es muy poco conocido (aun después de las obras de Poncelet y Chasles, sólo por un puñado de expertos), pero no absolutamente ignorado, pues se tenían sus obras reproducidas por Bosse, los *Advis charitables*, etc., amén de los títulos de las obras desaparecidas —a veces corrompidos— y hasta confundidos, como en el caso de las misteriosas *Leçons de ténèbres*, que posiblemente se referían a la ampliación del tratado de perspectiva por Bosse de 1647-1648, con su capítulo sobre «*les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs*». Tales títulos eran ciertamente peregrinos [bizarres], lo que se juzgaba motivo suficiente para disuadir a muchos de interesarse por ellas. Cuando Montucla acusaba a Bosse de haber redactado las obras de Desargues en un lenguaje inelegante y confuso, ignoraba a qué extremos de broma casi surrealista llegaría el humor retórico de Desargues —y no sólo ni principalmente por la banal elección de una semántica botánica— en el *Brouillon project* sobre las cónicas, ahora por

fin redescubierto. Recordemos que también Descartes, en su personal correspondencia, había reprochado también a su amigo la ociosidad e ineficacia del extravagante lenguaje que había usado en su ensayo sobre las cónicas, pero que, al igual que Fermat, alabó la claridad de su *Perspectiva*. Tras la edición de sus obras completas por Poudra (1864), aún fue frecuente repetir el tópico de que ese lenguaje había sido un factor decisivo para que la obra acabase en el olvido. Se trata de un juicio muy erróneo y parcial. Hoy nadie afirmaría seriamente eso, tras el éxito del formalismo y el logicismo en matemáticas, que enfatiza la evidente verdad lingüística de que el nombre de los objetos es completamente convencional, y los significados sólo tienen que ver con las relaciones mutuas que se establecen entre los conceptos, se llamen como se llamen.

Después de la edición de Poudra se fueron hallando de tanto en tanto otros documentos. Debemos destacar los siguientes: En 1885 el historiador de la matemática Gustaf Eneström descubrió la edición original del ensayo sobre la perspectiva de 1636 —hasta entonces sólo parcialmente conocido por la de Bosse de 1647— en la biblioteca de la Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri de Roma. En 1890 Tannery halló otro ejemplar de la misma en la Bibliothèque Nationale de París, con la curiosidad añadida de una dedicatoria manuscrita del propio Desargues al erudito holandés Isaac Beeckman. También fue Tannery quien señaló el «*Méthode aisée pour apprendre à lire et à écrire la musique*» inserto en la *Harmonie universelle* de Mersenne. En 1904 se halló la carta de Desargues a Mersenne sobre la discusión entre Fermat y Descartes a propósito del problema de las tangentes. En

1951 Taton volvió a editar las más importantes obras de Desargues, incluyendo la original por entonces hallada del *Brouillon proiet* sobre las cónicas.

Se sostiene, con razón, que tras la divulgación de la obra de Monge se abre definitivamente la vía al estudio completo de la geometría proyectiva. Pero la geometría descriptiva de Monge sólo a medias favorece el estudio de la proyectiva, porque se centra principalmente en la diédrica ortogonal, basada en la proyección paralela. En su larga, lenta evolución, la perspectiva cónica había pasado de ser, en sus estadios primitivos (desde Alberti, Dürer o Piero hasta Desargues), una técnica tan ligada al arte como a la ciencia, a ser una disciplina cuyo único valor práctico sería el puramente artístico. Para propósitos científicos y técnicos, la diédrica ortogonal o la perspectiva axonométrica son las únicas útiles o recomendables. El arquitecto sólo realiza una perspectiva cónica con el fin de mostrar el aspecto que su obra tendrá, pero puede prescindir de ella por completo en su elaboración técnica. (Desargues fue uno de los que primero y más enfáticamente recomendó el uso de la perspectiva en la práctica de la arquitectura.) Lo que sí iba a convertirse en una disciplina de gran interés científico, ya en el siglo XIX, sería la geometría proyectiva, de la que la perspectiva cónica es sólo un caso particular. Hasta ese momento los estudios de perspectiva, generalmente dirigidos a los artistas, resultan interesantes para los matemáticos. Muchas veces se ha sugerido lo contrario, que su carácter interdisciplinario (pues involucra la óptica, la historia, el arte, la psicología, la geometría, etc.) la condenó a ser habitualmente evitada como un escollo difícil, que los artistas la juzgaban demasiado técnica y compleja, los historiadores se desalentaban ante su aparente dificultad matemática, y los matemáticos la desestimaban como banal y escasamente rigurosa en la práctica. Esta idea de disensión disciplinaria es una exageración: hasta el siglo XX la perspectiva era bien enseñada en los institutos, y en las facultades la aprendían los historiadores del arte.

Fue justamente esto lo que Desargues se propuso remediar. Esa «difícil» amalgama de rasgos estéticos y científicos, teóricos y prácticos, se resuelve en las obras de Desargues con maravillosa coherencia y sencillez. Y sin embargo el mundo se desentendió de ella. No estaríamos hoy todavía insistiendo en la importancia de su obra si hubiese sido adecuadamente asimilada en nuestros planes educativos, o incluso simplemente más o mejor divulgada. Ninguna obra de Desargues ha sido hasta la fecha traducida a nuestro idioma; lo han sido sólo al alemán y al inglés, y no antes del siglo XX. En la propia época de Desargues sólo tres obras de su egregio discípulo Bosse, inspiradas en las enseñanzas del maestro, fueron traducidos a otro idioma (alemán, inglés y holandés).

No hay gran cosa que objetar al punto de vista exclusivamente «artístico» o «estético» para el que la perspectiva sólo es un medio muy parcial, que tanto puede usarse como desestimarse según el propósito. Esta actitud es en cambio errónea para el historiador (tanto de la ciencia como del arte). La perspectiva cónica representó realmente, durante mucho tiempo, lo que era para Leonardo, la raíz y la guía de toda la pintura; más aún, el fundamento de la composición —aunque esto sólo llegó a ser bien resuelto por Rafael—, sintiéndose hasta entonces más bien como un estorbo o una dificultad: por un lado, la perspectiva proporcionaba la única base coherente para el realismo visual, pero por otro lado limitaba tiránicamente la libertad compositiva (distribución en la superficie del cuadro) de que gozaba el arte medieval. Era en cierto modo necesario, dado el real desarrollo de la división social del trabajo, que los artistas, salvo excepciones, no se deslizaran a un terreno tan técnico como el del estudio riguroso de la perspectiva, sino que se confor-

masen con recetas fáciles y resolviesen los casos complicados acudiendo a la intuición y la observación directa. El precioso tratado de Viator, siendo sencillo y hasta superficial, resolvía a plena satisfacción esta mínima necesidad técnica. Desde otro ángulo, justamente el carácter altamente teórico y sofisticado de la perspectiva la convertía en el medio idóneo para distinguir a la pintura como arte liberal, y en la lucha de las academias contra los gremios su estudio se impuso como tal nota distintiva de una enseñanza liberal respecto a otra tradicional-artesanal. Así, pese a la manifiesta antipatía que siempre sintieron los artistas hacia el estudio de una disciplina que reputaban más técnica que propiamente artística, su inclusión en los planes académicos fue una de las más poderosas razones para legitimar la pintura como un arte más liberal que mecánica. Pero ni siquiera en este medio pudo imponerse la primacía del rigorismo técnico de la perspectiva contra las licencias del gusto y la fantasía, como lo demuestra el caso de Bosse.

La contradicción se extiende en la modernidad entre la deriva de las artes hacia el vanguardismo, que resuelve radicalmente aquella natural antipatía contra lo técnico mediante la completa eliminación del estudio de la perspectiva, y el desarrollo de la investigación histórica, donde este tema adquiere cada vez mayor relieve –aunque en la práctica no se imponga sino como dedicación muy especializada–. Opino que este examen histórico –en especial el caso de Desargues– debería contemplarse con mayor extensión y profundidad en el estudio general de la historia del arte, ni más ni menos que la historia del pensamiento filosófico y científico –sin lo cual nuestra disciplina pierde fecundidad y eficacia cultural, se fosiliza–, reduciéndose a un juego limitado de erudición enciclopédica sobre asuntos de una dudosa importancia, casi esotéricos. Si los estudios histórico-humanísticos, cuya trascendencia y omnicomprensividad les exige convertirse en la raíz de toda nuestra civilización, se encierran en territorios de inerte erudición, ningún hombre razonable lamentará que desaparezcan de nuestros planes de estudio. Es casi paradójico que las investigaciones históricas sobre la perspectiva, en lugar de formar parte de los temas clave de tales estudios, sigan aún jugando el papel marginal de una superespecialización, mientras que muchos estudios periciales que en rigor no tienen más valor que los de una especialización, formen la parte principal de la enseñanza general de la historia del arte.

Presentar el clima cultural general del Renacimiento, raíz de la modernidad, como amalgama coherente entre ciencia y arte, entre práctica y teoría, es tan correcto como equivocado, si se ignora que este designio de unidad cultural no sólo no llegó nunca a cristalizar efectivamente, ni institucionalmente, sino que la tendencia contraria a la especialización, fuertemente empujada por el desarrollo económico, conducía casi irremediablemente a la división de nuestra civilización en «dos culturas», en el sentido en que fue críticamente expuesto por Snow. Leonardo había sentenciado: «No lea mis principios quien no sea matemático»; lo mismo que Platón había elegido como lema de su Academia: «Nadie entre aquí que no sepa geometría» –pero no la geometría de las cónicas, sino únicamente de las rectas y el círculo, de lo construible «con regla y compás», lo que sin duda contribuyó al retraso del descubrimiento de la geometría proyectiva, que habría de esperar hasta Desargues, y más aún, hasta Poncelet y Chasles, aunque por otro lado incentivó el de la geometría métrica hasta agotar completamente sus métodos–. Fácilmente se comprende y se justifica esta ineludible concesión a la tradición cultural que incluía la geometría entre las artes liberales, pues la pintura no podía serlo por sí misma. En las *Medidas del romano* (1526) decía Diego Sagredo: «La ciencia de geometría es una de las siete

artes liberales; muy necesaria a todos los oficiales mecánicos; casi no tienen parte en ella; no pueden ser bien resolutos en sus artes». Se incluía siempre a Vitruvio como primera autoridad que, transmitiendo una opinión propia de los antiguos sabios, no sólo reclama el estudio de la geometría, sino que a esta exigencia añade otras que, andando el tiempo, se irán revelando como exageradas y extravagantes: la poesía, la jurisprudencia, la historia, la gramática, la filosofía, la música, la astronomía... Hasta la Revolución Industrial, era común que un tratado completo de arquitectura pudiese contenerse en un solo volumen, y que además contemplase la referencia a todos esos saberes; después, un solo volumen de arquitectura sólo podrá consagrarse a un aspecto muy parcial y técnico de la profesión (estructuras, materiales, tipología, historia, etc.).

Aunque admitamos que la inclusión de la perspectiva –y en general de la geometría, o incluso la óptica– en los estudios de pintura obedecía al ideal renacentista de la unidad de arte y ciencia, la fuerte tendencia idealista del platonismo –o más en general de una repunta del idealismo cada vez más necesario a la resistencia aristocrática contra el revolucionario ímpetu materialista de la burguesía– conduciría al general desentendimiento de la geometría en favor de los valores ideales de la «belleza» y la «gracia», deslizándose en conjunto las artes de los valores científicos a los literarios, y profundizándose la sima entre las «dos culturas». La perspectiva siguió entonces desarrollándose de manera autónoma, desligada en gran parte del mundo artístico –salvo en las academias–, y de modo técnicamente muy suavizado. Pero esto ocurrió justamente después –o a partir– de la época de Desargues. Hasta entonces la perspectiva fue considerada, a la manera de Leonardo, como una raíz imprescindible y rectora de la pintura, contribuyendo eficazmente a la cohesión global de todas las ciencias y las artes. En efecto, los tratados especiales sobre astronomía, gnomónica o cartografía no requieren un aparato geométrico especial o distinto; y por otro lado estas disciplinas –y otras, como la botánica o la anatomía– todavía hoy siguen requiriendo el apoyo de la imaginación artística.

Insistir en el carácter «simbólico» de la perspectiva (cónica), a la manera de Panofsky, es tan ocioso como desorientador. Lino Cabezas opina que Herrera «anticipa la concepción simbólica, arquetípica y ritual que va a ser asumida y potenciada por los absolutismos de los siglos XVII y XVIII». «En este aspecto arquetípico –dice–, la representación de la arquitectura se hace fundamentalmente a través de *plantas* y *alzados*, excluyendo [las] *perspectivas* por su carácter relativizador, representado simbólicamente por el *punto de vista* particular. En consecuencia, las academias de los períodos absolutistas llegan a minimizar el valor de las perspectivas por considerarlas menos científicas que las plantas y los alzados.»⁴



Fig. 5. Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral: Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs*, París, Des Hayes, 1647.

4 L. CABEZAS, *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la geometría descriptiva de Gaspard Monge, 1526-1803*, Barcelona: Centro de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1985, págs. 26 s.

Pero la perspectiva posee, como el propio Cabezas destacaba, un alto valor científico, que «desalienta» a los artistas... Es cierto que colabora a un arte más «subjetivo» u «óptico», pero lo mismo puede hacerlo en favor de uno *táctil* o *plástico*. El *punto de vista* «simboliza» la subjetividad, o el «sujeto», su «mirada», pero este «sujeto» u *observador* es uno cualquiera, uno *universal*, y por tanto *objetivo*.

Huyamos de la fascinadora exageración romántica del héroe intelectual completamente desconocido u olvidado. Desargues fue definitivamente recuperado y reconocido cuando Chasles halló la copia del *Brouillon project* sobre las cónicas que había hecho La Hire y que Poudra pudo incluir en su todavía útil edición de las obras completas del lionés en 1864. Rechazar aquella exageración no significa en modo alguno negar que haya sido muy necesaria, valiosa e importantísima la minuciosa labor que en el siglo y medio posterior a esta edición ha permitido extender nuestro conocimiento de Desargues. Significa tan sólo que Desargues ya no es un verdadero enigma a partir de 1845, aunque aún sigue siendo, *injustamente*, un tema para especialistas. Injustamente, por al menos dos motivos: (1) Desargues es, como mostró Burmeister y volvió a recordar Panofsky, el primero en resolver con toda generalidad el principio de los puntos de fuga; y (2) el diseño explícito –y lo grado– de sus obras fue precisamente hacer comprensibles a todos, de manera sencilla, los principios teóricos más abstractos y aparentemente más difíciles.

¿No ha de seguir por fuerza resultando chocante que este afán de claridad, sencillez y buena pedagogía lo llevase a cabo Desargues mediante un lenguaje tan singular y pintoresco –empezando por los extravagantes títulos de sus obras–? Sí y no. La pretendida extravagancia en los títulos es otra exageración; en aquella época era práctica común extender los títulos hasta casi agotar la descripción completa de los contenidos de un libro, sin renunciar a un exceso de adjetivos que informaban incluso sobre sus enfoques, propósitos, métodos y estilo; *lo único* verdaderamente chocante, y que por tanto no merece ser exagerado, es la elección de una semántica de jardinería para el tratado de las cónicas. Bosse no dejaba ocasión de remarcar el carácter esclarecedor y didáctico de las enseñanzas que él mismo recibió del maestro. Quizá la lectura de sus obras exija, no puede negarse, un inicial esfuerzo de acomodación lingüística; una vez realizado, sus explicaciones resultan –salvo algún que otro pasaje aislado– soberbiamente claras. Si hemos de exceptuar el *Tra-tado de las cónicas*, insisto, no será a causa de la famosa terminología botánica –que puede fácilmente traducirse a un claro lenguaje algebraico y a términos modernos, como hizo el traductor alemán Max Zacharias⁵–, sino a la dificultad del asunto tratado –más o menos la misma que si se traduce al claro simbolismo algebraico actual–.

En época de Desargues existía una dificultad adicional, pues no estaba la cultura matemática preparada para recibir con simpatía una nueva concepción de la geometría que involucraba el infinito y, aún más, que amalgamaba en el mismo concepto los círculos y las rectas (y ya en el caso restringido de la perspectiva, los haces de líneas paralelas y los de líneas coincidentes en un punto). Quienes entonces pudieron comprenderlas y admirarlas (Pascal, Descartes, Fermat, Mersenne...) no podían sospechar las importantes consecuencias teóricas y prácticas del enfoque proyectivo en la resolución de difíciles problemas, sino

5 *Erster Entwurf eines Versuchs über die Erzeugnisse des Zusammentreffens eines Kegels mit einer Ebene von G. Desargues* (Paris, 1639), Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1912. Taton reprochaba injustamente a Zacharias haber hecho violencia a «la pensée profonde de l'auteur».

que a lo sumo podían limitarse a admirar la creación desarguesiana como un sutilísimo y maravilloso prodigio de ingenio abstracto; su importancia real no se percibe claramente sino tras la aparición de la *geometría descriptiva* de Gaspard Monge. (Quizá la época de Desargues podía haberse aprovechado de los nuevos métodos proyectivos en cartografía o en gnomónica, pero en estos terrenos las técnicas desarrolladas –proyección Mercator, por ejemplo– eran más que suficientes para resolver eficazmente todos los problemas). Si la cultura matemática no estaba suficientemente desarrollada para asimilar este nuevo grado de abstracción, cuyos conceptos repugnaban a la tradición clásica, en cambio la educación artística podría haberse aprovechado de la claridad y coherencia con que Desargues y Bosse simplificaban todos los problemas de la perspectiva. Pero aquí se topaba con el otro obstáculo señalado, del orden de las mentalidades: que la cultura artística parecía desarrollarse más a gusto a merced del capricho poético que de los imperativos racionales o técnicos.

DEL TRAJE AL DISFRAZ. *IL LIBRO DEL SARTO* Y OTROS CATÁLOGOS DE INDUMENTARIA AL SERVICIO DE LA FIESTA

CRISTINA IGUAL CASTELLÓ
Universitat Jaume I (Castellón)

RESUMEN

El siglo XVI europeo albergó una inmensa producción de libros de indumentaria, eran repertorios de figurines masculinos y femeninos ataviados según las costumbres del lugar a la par que mostraban las diversas clases sociales existentes. Se debe partir de *Il Libro del Sarto* y su importancia en el ducado de Milán para entender la repercusión que llegó a tener esta pieza, influyendo en otros catálogos del traje y vistiendo todo tipo de eventos festivos en el Renacimiento.

PALABRAS CLAVE

Fiesta, indumentaria, Milán, s. XVI, *Il Libro del Sarto*.

ABSTRACT

The European sixteenth century had an enormous production of books about clothes. They were catalogues of male and female prototypes from several countries. In addition, they were a symbol of social power. We need start analysing Milan as a great duchy which contributed in the artwork production. Also it's necessary to study *Il Libro del Sarto*, a book's tailor because this piece influenced in other books and their designs dressed the festivities in the Renaissance.

KEYWORDS

Festivity, clothing, Milan, sixteenth century, *Il Libro del Sarto*.

El ducado de Milán ha formado parte de los dominios de la monarquía hispánica desde el mandato de Carlos V hasta el fallecimiento del último rey de los Austrias en 1700, Carlos II. Durante este periodo, el Milanésado siguió siendo un territorio de gran riqueza. Su poder económico era indiscutible y ello le permitía concentrar múltiples talleres de las artes suntuarias, donde elaboraban finas piezas de orfebrería, tejidos de seda y oro e incluso, armaduras. En consecuencia, los gobernadores, cancilleres y las familias más pudientes de la Lombardía podían hacer alarde de su relevancia social a través de la suntuosidad¹. La creación de *Il Libro del Sarto* encajaba perfectamente en este ambiente. El códice ha sido entendido como la primera obra escrita referente a la moda del siglo XVI. La variedad de sus figurines viste con delicadas sedas y terciopelos, profusamente ornamentadas en oro y plata, con múltiples bordados y complementos que elevan el fasto de la clase privilegiada a su máxima expresión.

El manuscrito del sastre marcó el punto de partida hacia la proliferación de los libros de indumentaria. Las aportaciones de Bertelli, Boissard, Bruyn o Vecellio, quienes retrataban a los habitantes de pueblos lejanos, son una excelente muestra de ello. La trascendencia de estas imágenes se encuentra en ser un documento etnográfico que pone de manifiesto la diversidad cultural extendida entre los continentes. Al mismo tiempo, la publicación de este tipo de obras fue utilizada por los artistas como instrumento de trabajo, los sastres disponían de figurines en base a los cuales elaborar trajes y los pintores encontraban tipos visuales en los que inspirarse para sus lienzos. Como se desarrolla a continuación, los profesionales de la indumentaria confeccionaban estos modelos para las fiestas reales, principescas o cortesanas, tanto aquellas que remarcaban el poder de la monarquía como sucede con las entradas triunfales, aquellas que evocaban al pasado caballeresco como los torneos y aquellas que eran más lúdicas, como los carnavales. Aunque no ha sido uno de los ejes vertebradores de este estudio concreto, los libros de trajes y de viajes también fueron utilizados por grabadores y pintores para llevar a cabo sus composiciones. De hecho, se encuentran estampas sobre el imperio otomano que han bebido directamente Nicolás de Nicolay o Cesare Vecellio². También se ha comprobado esta vinculación en la galería de retratos orientales que acoge el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia³.

-
- 1 Se recomienda el artículo de Paola VENTURELLI, «La moda española entre las damas de Milán y Mantua» en José Luis Colomer y Amalia Descalzo, (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, págs. 87-116. La autora aporta un interesante estudio de cómo la costumbre española influye y se mimetiza con la creativa y activa moda milanesa en el contexto festivo. También es de gran utilidad la monografía de Paola VENTURELLI, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Roma: Bulzoni Editore, 1999.
 - 2 Este tema ya ha sido abordado en Cristina IGUAL CASTELLÓ, «Turcos en las crónicas de viajes, libros de indumentaria y retratos: cuando la imagen y la palabra dibujan una cultura.», en *Encrucijada de la Palabra e Imagen Simbólicas*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, págs. 48-506.
 - 3 Los lienzos se estudian pormenorizadamente en Cristina IGUAL CASTELLÓ e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, «Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.», en Palma Martínez-Burgos, *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*, Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, págs. 487-505. También es destacable la aportación de Fernando BENITO DOMÉNECH, «Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 57 (1981), págs. 285-294.

Por tanto, el presente artículo se ha estructurado en torno a tres pilares fundamentales. En primer lugar se analiza *Il Libro del Sarto* y su relación con las fiestas principescas, otorgándole una especial atención a las célebres personalidades milanesas y españolas que participaron en las festividades. También se refiere brevemente al vestir femenino en Milán, por reflejar el proceso de mestizaje que se produjo entre la moda ibérica e italiana. Seguidamente se aprecia el diálogo que existió entre el libro de indumentaria y los disfraces diseñados para la celebración de torneos, bailes y carnavales. Para clausurar el escrito, y aportar solidez a la idea de que la obra milanesa desató el auge de los catálogos del traje, se establece una mirada comparativa entre el manuscrito y el resto de fuentes publicadas a lo largo del siglo XVI.

IL LIBRO DEL SARTO: EL INICIO DE LOS CATÁLOGOS DE MODA

La relevancia de *Il Libro del Sarto* reside en ser uno de los repertorios de indumentaria más tempranos de la Europa renacentista. A su vez la pieza fue una herramienta de considerable utilidad para la profesión del sastre, pues si bien recopila múltiples diseños tanto femeninos como masculinos que podían lucir las clases italianas más pudientes, también incluye los patrones y distintas anotaciones respecto a la confección del traje.

El minucioso análisis al cual fue sometido el manuscrito ha derivado en interesantes artículos firmados por diversos investigadores y publicados en 1987 en la lujosa edición de la fundación veneciana Querini Stampalia. A raíz de ellos se han distinguido diferentes autores que participaron en la creación de la pieza. En primer lugar, se observan los apuntes y dibujos del propio sastre para la elaboración de los vestidos, así como explica las técnicas para fabricar pabellones y tiendas de campaña. A un segundo autor corresponderían las imágenes de los caballeros, los tipos orientales o los ejemplos de libreas. A una tercera mano se han vinculado las imágenes de héroes y heroínas de connotaciones caballerescas y los personajes de raza negra. Los guerreros vestidos a la antigua debieron estar realizados por un cuarto autor y un quinto nombre llevaría a cabo los diseños de emblemas y empresas nobiliarias.

La configuración del manuscrito necesitó de un largo periodo de tiempo, por ello su datación cronológica oscila desde la década de los 40 hasta los 70 del siglo XVI. De hecho, el vestuario de las figuras es el oportuno entre 1540 y 1550 así como los personajes caballerescos se encuadran alrededor de los años 1560 y 1570, sin llegar al siglo XVII, pues la referencia más tardía es la descripción de la mascarada celebrada en 1579 en honor del conde Renatto Borromeo. *Il Libro del Sarto* valió en la profesión de dos generaciones de costureros milaneses activos durante la segunda mitad del siglo XVI, especialmente Ioanne Iacomo dal Conte (c.1 520-1592), quien estuvo al servicio de la familia Borromeo.

FELIPE DE AUSTRIA EN MILÁN, LA FIESTA QUE INSPIRÓ AL SASTRE

De entre todas las aportaciones científicas que acompañan al manuscrito es necesario otorgarle una especial atención al ensayo escrito por Fritz Saxl en 1936 acerca de las cos-

tumbres y fiestas de la nobleza milanesa en el periodo de la dominación española⁴. En su estudio, Saxl afirma que los trajes representados en *Il Libro del Sarto* debieron reproducir la indumentaria lucida en las fiestas celebradas en Milán a raíz de la llegada del príncipe y futuro Felipe II, en 1548. Por entonces el hijo de Carlos V, que tenía veintiún años, emprendió un ambicioso viaje por Italia, Alemania y Países Bajos. El 1 de abril de 1549 finalizó el trayecto cuando llegó a Bruselas, donde se reencontró con su padre y las hermanas de este, María de Hungría y Leonor de Francia. Cecilia Garnier ha estudiado el festejo creado alrededor del príncipe y lo ha distinguido en dos modalidades principales. La primera de ellas se corresponde con las entradas reales pensadas para recordar y entroncarlas con los antiguos triunfos imperiales. La segunda veía como la celebración cortesana servía para aclamar el poder del príncipe. En efecto, la fiesta del siglo XVI anunciaba el dominio e importancia de la monarquía española en Europa⁵. Los investigadores coinciden en defender que el Emperador proyectó este viaje con un recorrido perfectamente estudiado para presentar al joven heredero ante sus súbditos y favorecer su definitiva elección como sucesor del Imperio⁶. La ruta emprendida por el futuro Felipe II contribuyó a proyectar la imagen del príncipe. Asimismo, gozó de tal magnitud y repercusión que al fallecer en 1598, se aludió repetidamente a este viaje en los ceremoniales de despedida del rey. Por ejemplo, se sugirió en las exequias celebradas en Florencia o en la decoración de San Lorenzo de El Escorial, representando la entrada en Milán además de la de Bruselas⁷.

Retomando la hipótesis planteada por Saxl y partiendo de ella, ha sido necesario co-tejar las ilustraciones procedentes del libro del sastre con la crónica de Juan Cristóbal Calvete de Estrella publicada en 1552, la cual explica el *Felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*⁸ [Fig. 1].



Fig. 1. Cristóbal Calvete de Estrella, *Felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Amberes, 1552.

4 Fritz SAXL, «Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola», en *Il Libro del Sarto*, Venecia: Fondazione Querini Stampalia, 1987, págs. 31-55.

5 Cecilia GARNIER, «Fiestas europeas en tiempos de Felipe II», en *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 269-277.

6 Además de Cecilia Garnier, también se defiende esta postura en Sebastián ARROYO y Elena VÁZQUEZ, «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”», *Pecia Complutense*, 15 (2011), págs. 27-59.

7 C. GARNIER, «Fiestas europeas», pág. 269.

8 Cristóbal CALVETE DE ESTRELLA, *Felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Amberes, 1552.

Calvete de Estrella (c.1510-1593) había sido maestro del príncipe junto con Honorato Juan y Juan Martínez de Silíceo. De hecho, formó parte del séquito que realizó tan largo viaje para dejar constancia de todo lo acontecido en una crónica. Su educación superior tuvo lugar en la Universidad de Salamanca, donde se graduó en artes y filosofía además de contar con un sólido dominio de latín y griego. También se le encomendó la compra de distintos libros en las ferias de Salamanca y de Medina del Campo entre 1541 y 1545 para la instrucción del futuro Felipe II⁹.

El relato de *Felicísimo viaje* es una fuente eficaz para conocer en profundidad el festejo renacentista, el cual se programaba en torno a tres elementos clave: la entrada triunfal, la falsa batalla y la comedia. Sin duda, tenía la capacidad de transformar las ciudades, engalanarlas con tapices, arcos o luminarias y emplear fuegos artificiales para para vitorear al rey o al príncipe. Así pues, el escrito de Calvete de Estrella proporciona una detallada narración sobre la entrada del príncipe Felipe en Milán además de las fiestas que se celebraron durante su estancia, como torneos a caballo y a pie, juegos de cañas, representaciones de comedias y banquetes. La principal aportación de este documento reside en especificar fechas y lugares, en relatar minuciosamente las entradas triunfales, así como describir las arquitecturas efímeras que se levantaron para la ocasión, en enumerar todos aquellos personajes que formaron parte de la fiesta y contar pormenorizadamente el tipo de indumentaria que lucían las principales personalidades italianas y españolas, matizando en los tejidos, colores y complementos.

Al comparar *Il libro del sarto* con *Felicísimo viaje* observamos que algunos de los personajes mencionados en la crónica aparecen reflejados en las ilustraciones del manuscrito italiano. Ello ha permitido a anteriores investigadores poder estrechar el marco cronológico de la pieza. Aunque las imágenes de un libro y las descripciones del otro no casen a la perfección, sí que nos ofrecen una visión próxima de lo que debió ser en realidad, y permite sustentar la idea ya defendida por Saxl de que los diseños del sastre se inspiraron en la variedad de trajes que desfilaron por las calles de Milán en 1548.

Tres de los más afamados varones del milanésado, Federico Gazino, Ferrante Gonzaga y Muzio Sforza, de quienes se recogen sus excepcionales vestiduras en *Il Libro del Sarto* estuvieron presentes en la entrada del príncipe a la ciudad italiana tal y como explica Calvete de Estrella. Después que dos trompetas con las insignias reales y dos banderas a caballo anunciaban la llegada del hijo del emperador, les seguían doscientos arcabuceros españoles ataviados con la librea oficial del príncipe y una celada que les protegía el rostro. Contemplar la entrada de tan gran número de caballeros, uniformados según lo propio en los festejos públicos debía de causar una gran impresión. Así pues, el diseño de este caballero en el manuscrito del sastre nos aporta una idea de cómo debieron vestirse los súbditos españoles. En este caso, la ilustración muestra a un esbelto arcabucero, ataviado con una librea sobre la armadura ricamente decorada y una celada coronada por plumas. Al mismo tiempo, el rocín se ha trajeado con una gualdrapa adamsada y dorada además de llevar unas plumas a juego cromático con el jinete. Ambos ofrecen una imagen perfectamente cohesionada de elegancia y suntuosidad.

9 S. ARROYO y E. VÁZQUEZ, «Imagen de regia» pág. 46.

A todos ellos les seguían tres compañías de caballos ligeros con estandartes. La primera de ellas estaba capitaneada por Federico Gazino vestido de brocado a la albanesa. De hecho, en el folio 20r del libro del sastre se adjuntan los diseños para un jinete y su caballo siguiendo el estilo oriental. Por ello, se aprecian los apuntes del costurero especificando que se trata de una pieza a la *turquesca*, sin ornamentación y una botonadura gruesa en la sobre túnica. Inmediatamente después se encuentra la representación del capitán Gazino luciendo dicho modelo además de acentuar la estética oriental con un lujoso turbante. Resulta especialmente llamativo que Gazino se vista a lo albanés o turco, puesto que Albania estuvo bajo la dominación del imperio otomano, durante la entrada del joven príncipe. Las siguientes compañías estaban encabezadas por el conde de Gayazo y Flaminio Casale, de quienes no se ha localizado representación en el manuscrito italiano. También aparecían los gobernadores de las ciudades milanesas, los gentiles hombres, senadores, magistrados y otras insignes personalidades de la localidad.

Calvete de Estrella igualmente destacó la presencia de Muzio Sforza [Fig. 2], vestido de terciopelo blanco ornamentado con bordados en oro y plata, además de llevar pomposas plumas blancas¹⁰. Sin embargo, el códice no recoge una imagen de este Sforza en la entrada real sino que opta por representarlo preparado para combatir en un torneo. Las batallas fingidas o los torneos eran combates nacidos en la Antigüedad que se incorporaron en las fiestas renacentistas tras heredarlas del mundo medieval, así en la Europa de la Edad Moderna pervivían prácticas y signos de la tradición clásica y la cultura medieval. Sin embargo, Pizarro Gómez matiza que la práctica de torneos en el siglo XVI se había desligado de los valores caballerescos y de su aire dramático para convertirse en un simple espectáculo para el divertimento¹¹.

Como se puede comprobar, el cronista de *Felicísimo viaje* también relata la celebración de varios torneos para festejar la presencia del hijo de Carlos V. En este sentido, cuando explica el combate a caballo especifica que una vez Felipe de Austria había tomado asiento para disfrutar del espectáculo, entraron los caballeros con los rocines exquisitamente aderezados al tiempo que resonaban las trompetas, ofreciendo una imagen festiva de los más vistosa. Por un lado del campo llegaron las cuadrillas dirigidas por Francés de Beamont, el conde de Gayazo, don Hernando de la Noy, don Álvaro de Luna, don Ramón Cardona y Alejandro de Gonzaga. De este grupo cabe destacar que el equipo capitaneado por de la Noy participó en el torneo vestidos como húngaros, «con ropas largas de terciopelo azul y tablachinas y caballos turcos y lanzas pintadas con banderas azules en ellas»¹². Cabe



Fig. 2. Muzio Sforza, en *Il Libro del Sarto*, s. XVI, Venecia, Fondazione Querini Stampalia.

10 C. CALVETE DE ESTRELLA, *Felicísimo viaje*, fol. 25.

11 FRANCISCO JAVIER, PIZARRO GÓMEZ, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1999, págs. 19-27.

12 C. CALVETE DE ESTRELLA, *Felicísimo viaje*, fol. 26r-v.



Fig. 3. *Marqués del Vasto*, gobernador del Estado de Milán, en *Il Libro del Sarto*, s. XVI, Venecia, Fondazione Querini Stampalia.

recordar que, Hungría formó parte del imperio otomano entre 1541 y 1699. La estampa sobre los húngaros que contiene el libro de Fernando Bertelli ilustra esta descripción¹³. En este punto, ya han surgido ejemplos puntuales de dirigentes italianos o españoles que desfilan o participan en un torneo disfrazados de orientales. Esta práctica deriva del deseo por conmemorar hechos históricos próximos en los cuales la dinastía de los Habsburgo se declaraba vencedora. En este sentido, y como se explica al final del estudio, las insinuaciones al conflicto contra el Gran Turco van a tener una clara presencia en este tipo de festejos.

Siguiendo con el relato del autor, este explica que por el otro lado del campo entraron otras seis cuadrillas. La primera de ellas fue precisamente la de «Muzio Sforza, sobrino de Francisco Sforza, que fue duque de Milán. Venían aderezados de raso amarillo y morado aforrado en toquilla de oro y penachos amarillos»¹⁴. Una representación próxima a la descripción se observa en el folio 19r de *Il Libro* donde el duque se protege completamente con la armadura y una celada con extravagantes plumas en la zona superior. Asimismo, tanto el caballo como el jinete se visten respectivamente con un sayo y una cu-

bierta quizás de terciopelo carmesí sobre el cual destacan los bordados en oro.

Las cinco cuadrillas restantes correspondían a las abanderadas por el conde Felipe Tornielo, el conde Francisco de la Somaya, don César Gonzaga, hijo de don Ferrante o Hernando de Gonzaga, Nicolao Prosterina y el Señor de la Trinidad. La mayoría de ellos ya habían desfilado en la real entrada a la ciudad, detrás del príncipe Felipe de Austria cerrando la comitiva de hombres de armas que acompañaban al futuro rey Prudente. Una vez que todos los competidores hubieron hecho su primera aparición en el terreno de batalla comenzó el enfrentamiento de siete en siete, ayudándose de sus lanzas y espadas.

Otra de las personalidades más importantes del momento que estuvo presente en los festejos y que por tanto, también aparece mencionado en la crónica es el gobernador de Milán entre 1546 y 1554, Ferrante de Gonzaga. En la procesión de llegada, él ocupaba el lugar inmediatamente anterior al príncipe. Igualmente, en la posada del gobernante se celebró un banquete, un baile y un torneo a pie, todo ello presidido obviamente por el futuro rey. Sin embargo, la pieza veneciana no refleja un figurín que se identificase con Ferrante en la entrada real o en cualquiera de las celebraciones que se llevaron a cabo. No obstante, en el folio 72 aparece un modelo que porta su librea, en este caso el tejido es rayado, de terciopelo negro y combinado con dorado. Un gran sombrero con dos plumas, una negra y otra amarilla completan el uniforme propio de las cuadrillas de caballeros al formar parte de los festejos públicos.

13 Fernando BERTELLI, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus: nunquam ante hac aediti*, 1563.

14 C. CALVETE DE ESTRELLA, *Felicissimo viaje*, fol. 26r-v.

Aunque, como se acaba de comentar, en *Il Libro del Sarto* no se muestra al varón al cargo del gobierno de la ciudad en 1548 sí que se ha retratado a su antecesor, a don Alfonso de Ávalos y de Aquino, II marqués del Vasto, quien estuvo al frente de Milán entre 1538 y 1546. En este sentido, el folio 22r lo presenta siendo gobernador del estado de Milán [Fig. 3]. El diseño de su indumentaria y la imagen proyectada en esta ilustración fusionan la función militar y política que desempeñaba el marqués. Su mano derecha sostiene con firmeza el bastón de mando mientras que con la izquierda toma con seguridad las riendas del caballo que suavemente se muestra en corbata. Sobre la armadura luce un sayo a juego con la cubierta del rocín. La celada se ha sustituido por un sombrero ornamentado con un penacho de plumas rojas, naranjas y amarillas unidas por una piedra preciosa.

En efecto, es posible apreciar la relación entre la crónica redactada por Cristóbal Calvete de Estrella, donde describe minuciosamente el tipo de trajes que exhibieron tanto italianos como españoles en los días que el futuro Felipe II estuvo en Milán, con las representaciones de algunas de las personalidades allí presentes en *Il Libro del Sarto*.

EL VESTIR DE LA MUJER MILANESA EN *IL LIBRO DEL SARTO*

La amplia variedad de vestidos creados en Milán tiene ciertas influencias tomadas del medio español, los italianos supieron interpretar los modelos foráneos para diseñar sus propios vestidos. Respecto a esta cuestión es puntero el estudio de Paola Venturelli anteriormente citado, pues a través de los inventarios y de la correspondencia entre el entorno de la monarquía, sus representantes y familias más afamadas se deja constancia del encargo de prendas «a la española». También la indumentaria femenina incorporó características procedentes de la Península Ibérica. Esta realidad queda perfectamente reflejada en las representaciones femeninas de *Il Libro del Sarto* que se contemplan desde el folio 91r hasta el 103r. El patrón empleado para todos los vestidos es muy similar y tan solo hay variedad en cuanto a la ornamentación de los tejidos, colores, materiales y complementos. Así pues, las mujeres dibujadas entre los folios 92r y 96r coinciden en llevar un corpiño muy ceñido termina en la cadera delineando una «v». Respecto al escote, se opta porque sea cuadrado y muy bajo, del cual nace una camisa alta y ceñida al cuello, siendo característico del vestir en Milán¹⁵. Sin embargo, la falda se aproxima a la moda española con el llamado verdugado. Sebastián de Covarrubias define este elemento de ropa semi-interior como «saya a modo de campana, toda de arriba abajo guarnecida por unos ribetes, que por ser redondos como los verdugos del árbol y por ventura de color verde, dieron el nombre al verdugado»¹⁶. Esta pieza es lo que Miguel Herrero ha denominado como corsé de falda, es decir una saya que se colocaba debajo. Su función era completamente opuesta al corsé de busto, que marcaba perfectamente la figura de la mujer y en cambio el verdugo ahue-

15 P. VENTURELLI, «La moda española», pág. 90.

16 Sebastián DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, pág. 69.



Fig. 4. *Dama milanesa*, en *Il Libro del Sarto*, s. XVI, Venecia, Fondazione Querini Stampalia.

caba la falda. De este modo se conseguía mantener el vestido enormemente terso y se disimulaba cualquier defecto de la anatomía humana¹⁷.

También es oriundo de España el empleo de tejidos rayados o cuadrados, en los que predomine el contraste de colores, pues evocan la vistosidad de las divisas heráldicas y el ambiente caballeresco¹⁸ [Fig. 4]. Sirven de ejemplo las figuras de los folios 93r y 96r. Igualmente aparecen damas donde la estética del vestido está invadida por líneas geométricas que enmarcan motivos florales o estrellas, como sucede con las ilustraciones de los folios 94r y 95r. Es necesario atender al figurín femenino hallado en el folio 102r por ser un ejemplo más del diálogo entre la moda española y milanesa y por presentar el abanico como elemento complementario al vestuario de la dama, además de ser un símbolo de relevancia social.

Sin embargo, otro rasgo definitorio del Milanesado impera en todos los modelos femeninos. De estas tierras fue propio el gusto por incrustar o bordar joyas en las mangas del vestido o en los sombreros, además de recargar los tejidos con cenefas y trabajar con hilos de oro o plata dando lugar a maravillosos brocados. También optaron por abotonar elegantemente los ropajes o utilizar camafeos. La tendencia se extendió al peinado, las mujeres llevaban elaborados recogidos aderezados con flores de tela y cristal o plumas¹⁹. De hecho, en todos los figurines es observable la profusa decoración de piedras preciosas que enfatizan el aire lujoso del traje. Lógicamente este gusto fue una consecuencia de la fertilidad económica que caracterizaba al ducado y que facilitaba el exitoso funcionamiento de los talleres de joyería y orfebrería.

DISFRAZARSE DEL ENEMIGO. FIESTAS TRIUNFALES SOBRE EL TURCO

Resulta interesante ver cómo el códice veneciano recopila distintas clases de imágenes mostrando una extensa variedad de modelos en el traje. Se ha podido comprobar que los festejos organizados en honor del futuro Felipe II fueron un marco excepcional para la exhibición del poder que, en este caso, a través de la indumentaria proclamaron la magnificencia de Milán y la monarquía hispánica. Se ha visto representado al gobernador de la ciudad, también a los capitanes y otros caballeros luciendo las ropas propias de los festejos públicos, así como han aparecido las damas distinguidas que optan por aderezarse con sus mejores galas. No obstante, es preciso centrar la atención en un grupo bastante amplio de

17 Miguel HERRERO GARCÍA, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pág. 229.

18 P. VENTURELLI, «La moda española», pág. 91.

19 P. VENTURELLI, «La moda española», págs. 91-94.

figurines que llevan ropajes exóticos y procedentes de otras culturas, que se emplearon a modo de disfraz en algunas batallas, juegos de cañas o mascaradas.

En el siglo XVI fueron constantes las alusiones a la imponente amenaza del imperio otomano que amedrentaba a Occidente. Así pues, el Gran Turco fue el principal rival de Carlos V y su propósito de acabar definitivamente con él fue finalmente cumplido por su hijo Felipe II en la batalla de Lepanto acaecida el 7 de octubre de 1571. Durante el dilatado proceso de enemistad entre los Austrias y los turcos, las referencias al peligro oriental fueron continuadas en el tiempo y aumentaron tras la victoria en el golfo de Lepanto²⁰.

Una de las primeras representaciones que hallamos en este sentido, es un personaje turco sobre un caballo que se ubica en el folio 29r. En la parte inferior, el sastre ha anotado el tipo de tejido que se emplea para la confección de ese modelo concreto. El dulimán que viste el turco es adamascado con una capa roja anudada al hombro y sobre él se anuda al hombro. La tez morena, el tipo de bigote y el birrete alto con un penacho de plumas son otras de las características de los otomanos. Aparece armado con una espada y un escudo, pues se presenta como militar.

La crónica de Calvete de Estrella hace varias alusiones al vestir según la moda turca en las festividades. El primer fragmento seleccionado se contextualiza en la celebración del torneo real a pie que tuvo lugar el viernes 4 de enero de 1549 en la posada de Ferrante de Gonzaga, tras el cual se dio paso a un baile de máscaras que duró hasta la madrugada. En concreto, ocho caballeros decidieron ir vestidos como turcos a la velada, ataviados con vestiduras talaes y enormes plumas. Este tipo de traje es claramente identificable con cualquiera de los muchos modelos de figurines turcos que se incluyen en la literatura de viajes y catálogos de indumentaria.

El Príncipe cenó aparte retirado: y después de haber cenado hubo un gran sarao danzando con las damas. Estando en esto, entraron ocho Caballeros de máscara con suavísima música de instrumentos y vihuelas de arco, los cuales eran el Duque de Sefa, el Conde de Cifuentes, don Rodrigo Manuel, don Gabriel de la Cueva, don Luis Zapata, don Sancho de Córdoba, don Diego de Córdoba, don Bernardino de Mendoza, vestidos de unas ropas Turquescas hasta en pies de terciopelo blanco, aforradas de telas de oro con unas mangas largas sueltas echadas sobre los hombros y hechas en medio unas roscas con sus caperuzas muy altas en punta Turquescas y muchas plumas en ellas encarnadas y blancas, y en la punta alta de las caperuzas unas cimaras de plumas, garzotas muy vistosas. Llegando a los estrados donde estaba su Alteza y la Princesa de Molfeta y su hija y



Fig. 5. *Reina mora*, en *Il Libro del Sarto*, s. XVI, Venecia, Fondazione Querini Stampalia.

20 Para ampliar sobre el tema, consultar las aportaciones de Víctor MÍNGUEZ, «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), págs. 255-284. También resulta interesante, Víctor MÍNGUEZ, «Lepanto en los virreinos americanos.» en Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Mari y Guadalupe Romero Sánchez, eds., *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada, 2015, págs. 175-182.



Fig. 6. Jost Amman, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti...* 1577, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

damas, creció la fiesta y el sarao de tal suerte que eran más de las tres horas después de media noche cuando se acabaron las danzas y se fueron todos a dormir²¹.

El juego de cañas, también presidido por el príncipe, se inició con la entrada en el patio de múltiples trompetas y tabales que dieron paso a la llegada de caballeros vestidos a la moda oriental.

Todos ellos iban con tocas blancas en la cabeza a la morisca. Traían todas las cuadrillas plumas conformes a los colores que cada una de ellas llevaba. Después que hubieron hecho la entrada y corrido el campo muchas veces de una parte a otras a manera de escaramuza partiéndose en dos partes, tres cuadrillas en cada puesto y teniendo sus adargas dejaron las lanzas, tomaron varas en las manos y luego comenzaron a jugar con mucho concierto y ligereza así de los Caballeros en revolverse y adargarse en la silla, como de los caballos en la carrera. A todos fue de muy gran recreación y contentamiento, y mucho más a la Princesa y a su hija y damas de Milán, que lo tuvieron por la mejor y más nueva fiestas que habían visto²².

Il Libro del Sarto reproduce a tres varones (folios 53r, 54r y 55r) con dolimanes y sobre túnicas, de largas botonaduras, anudadas con la ayuda de un cinturón y turbantes sobre sus cabezas, siendo este tocado lo más vistoso para los occidentales. También forman parte del catálogo dos personajes orientales

de raza negra vestidos con túnicas levemente más cortas y de llamativos colores como se aprecia en el folio 63. La observación de estas imágenes nos traslada rápidamente a los figurines recogidos en las obras de Vecellio. Sin embargo, la noticia más interesante y eficaz para justificar que estos modelos se confeccionaron a modo de disfraz, aparece entre los apuntes del sastre donde se habla de la celebración de un carnaval en honor al conde Renato Borromeo en 1579, familia para la cual trabajó nuestro sastre, Gian Giacomo dal Conte. En relación a este festejo aparece una pareja de reyes moros en los folios 63r y 64r [Fig. 5]. El diseño de los disfraces cuenta con tocados extravagantes combinando los turbantes con las coronas, túnicas, capas y plumas de vivos colores y un cetro, solo en caso de la reina, para dejar constancia de que se han disfrazado de soberanos.

LIBROS DE INDUMENTARIA PARA CONOCER UNA CULTURA DEL TRAJE VARIADA

Partiendo de la base que *Il Libro del Sarto* se ha constituido como un ejemplar puntero en la historia de la indumentaria renacentista es necesario observar la herencia que ha dejado esta pieza en el resto de catálogos de moda. Por ello, las obras generadas durante y después de su publicación merecen una lectura. Además de la anteriormente citada de

21 C. CALVETE DE ESTRELLA, *Felicissimo viaje*, fol. 30-31v.

22 C. CALVETE DE ESTRELLA, *Felicissimo viaje*, fol. 31v.

Fernando Bertelli, la crónica del viaje a Turquía emprendido por Nicolás de Nicolay, editada por primera vez en 1567, es un valioso ejemplo para encontrar imágenes de tipos orientales que ligan a la perfección con el manuscrito del sastre y otras fuentes escritas²³. Además, el interés que hubo por la difusión de esta obra y las múltiples impresiones que se hicieron de ella, corroboran esa expectación que engendró el imperio otomano, permitiendo que los guiños a los turcos estuviesen presentes en las fiestas monárquicas.

En 1572 vio a la luz un interesante volumen con noventa y nueve estampas xilográficas que elaboraron Jean Bellero, Gilles van de Rade y un autor anónimo flamenco sobre el vestir de las gentes²⁴. El ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de España, no revela el nombre del grabador, aunque la institución considera que debieron intervenir dos manos. Asimismo, relaciona los figurines presentes en esta pieza con los tipos de Hogenberg incluyó en el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun a finales del siglo XVI. En este caso los modelos se han ordenado alfabéticamente, incluyéndose una descripción sobre el personaje tanto en latín como en francés. En cuanto a las representaciones de habitantes italianos no son significativos en este estudio, pues no se aprecia una correspondencia con las imágenes de *Il Libro del Sarto*. En cambio, sí que hay similitudes visuales con otros catálogos en relación a los turcos.

Poco después, en 1577, llegó una obra alemana con xilografías grabadas por Jost Amman completamente coloreada. Dispone de una rica portada donde en la parte superior se representa la expulsión de Adán y Eva del paraíso y, en consecuencia, se produce el cambio de ir desnudos a tener que cubrirse con pieles de animales, planteando el suceso como el origen del vestir del ser humano. En la zona inferior están personificadas las cuatro partes del mundo, Europa, Asia, América y África²⁵ [Fig. 6]. Del muestreo aquí recopilado, es destacable la presencia de dos mujeres milanesas que concuerdan con la moda lucida por los figurines femeninos en *Il Libro del Sarto*. Tanto la dama casada como la soltera se visten con corpiños estrechos y faldas acampanadas, empleando tejidos con fuertes contrastes de color, rasgo identificativo del vestir español. Principalmente, en la mujer núbil es palpable el gusto milanés por lucir joyas así como adornar el cabello con flores [Fig. 7]. Sin embargo, el libro de Boissard de 1581 ya ha depurado el gusto por la ornamentación del traje para Milán²⁶. Respecto a la representación de pueblos lejanos, cabe mencionar la presencia de



Fig. 7. *Virgo nobilis Mediolanensis* in Jost Amman, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti...*1577, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

23 Nicolás de NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1567.

24 Jean BELLERO, GILLES VAN DE RADE, *Omnium fere gentium nostrae aetatis nationum Habitus et Effigies*, 1572.

25 JOST AMMAN, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti...*1577.

26 Jean Jacques BOISSARD, *Habitus variarum orbis gentium*, 1581, fol. 13.



Fig. 8. *Nobilis femina Mediolanensis* en Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum et quattor iconibus in aere incisiss*, 1592, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

los turcos, en cuyas imágenes es evidente la dependencia que tienen de los modelos de Nicolay. Esta influencia se manifiesta en el tipo de representación y en los personajes retratados, como el sultán, los jenízaros o los arqueros denominados *so-laquis* entre otros.

Cesare Vecellio en el primer libro de su obra *Habiti antichi* dedicado a Italia retrata a las mujeres milanesas, y no a los varones, siguiendo los parámetros expuestos en el manuscrito de dal Conte y las anteriores fuentes referidas²⁷. Una vez más se expone la simbiosis entre el modo de vestir español y el milanés, dando lugar a combinaciones de gran riqueza y suntuosidad que casaban excelentemente con las pretensiones de la sociedad moderna.

Pietro Bertelli aporta un diseño para la mujer de Milán bastante parecido al figurín 102r del código veneciano²⁸ [Fig. 8]. Como en la pieza del sastre, la modelo aparece de perfil con un vestido brocado. Aunque en este caso no se ha remarcado el ceñido corpiño, sí que se ha mantenido la falda acampanada. Asimismo, la dama milanese luce el abanico como símbolo de prestigio social.

CONCLUSIONES

Como se ha podido observar el viaje del príncipe Felipe de Austria, el futuro sucesor de Carlos V a la monarquía hispánica, fue un dilatado recorrido que tuvo su primera parada en Milán. Allí la ciudad se transformó para recibir al digno heredero del Emperador, a la par que creó un valioso discurso de poder mediante la fiesta. Las celebraciones estuvieron acompañadas por claras expresiones de fastuosidad mediante la indumentaria, la orfebrería y la joyería. Sin duda, fue una excepcional oportunidad para Gian Giacomo dal Conte, quien pudo tomar referencias para crear *Il Libro del Sarto*, una herramienta de trabajo para el costurero a la vez que un catálogo de moda para el cliente. La pieza recopiló trajes apropiados para las entradas reales, los torneos o las mascaradas. Y probablemente, sin pretenderlo, consiguió influir en la producción de los libros de indumentaria, impregnando su visión sobre los tipos milaneses e incluso orientales en las aportaciones de otros autores contemporáneos y posteriores.

27 Cesare VECCELLIO, *Habiti antichi, ovvero raccolta di figure delinèate dal Gran Tiziano, e Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo*, Venecia, 1664.

28 Pietro BERTELLI, *Diversarum nationum habitus centum et quattor iconibus in aere incisiss*, 1592.

POSIBILIDADES PARA LA HISTORIA DEL ARTE DE LA GESTIÓN DE DOCUMENTACIÓN CON HERRAMIENTAS BIG DATA¹

PEDRO LUENGO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Esta comunicación pretende mostrar un caso práctico de análisis de fuentes históricas a través de software de gestión masiva de datos. Partiendo de transcripciones manuales de textos impresos y de manuscritos, se ha obtenido un primer compendio sobre la presencia europea en China en el siglo XVI. A estos datos se le aplica una araña informática que los analiza en busca de una lista de términos previamente seleccionados. Los resultados son posteriormente analizados a partir de las tablas de resultados.

PALABRAS CLAVE

Big Data, Historia Digital del Arte, Jesuitas en China, arquitectura, ingeniería militar.

ABSTRACT

This presentation aims to show a sample case of analysis of historical sources through Big Data software. Based on manual transcription of printed texts and manuscripts it has obtained a first compendium on the European presence in China in the sixteenth century. These data feed a computer crawler that scans them from a list of previously selected terms. The results are then analyzed from the data charts.

KEYWORDS

Big Data, Digital Art History, Jesuits in China, Architecture, Military Engineer.

1 Proyecto I+D: Identidad Europea y Arquitectura Globalizada en el Pekín de Qianlong (HAR2014-61714-EXP)

Las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para el estudio de la Historia del Arte han sido un tema habitual en los últimos años². Campos como la museología, la restauración o la arqueología se han beneficiado ampliamente de sus posibilidades³. Desde las aplicaciones en catalogación de patrimonio en forma de bases de datos hasta los últimos levantamientos tridimensionales por diferentes técnicas, todas ellas fueron presentadas como una oportunidad de cambio para la disciplina⁴. Estas posibilidades vinieron acompañadas de interesantes discusiones teóricas sobre la aplicación de las mismas, y cómo esto afectaría realmente a los estudios histórico-artísticos⁵. Incluso se plantearon nuevos términos para designar a la nueva disciplina⁶. Desgraciadamente estos esfuerzos en crear un marco unificado en forma de tesauros, categorías o terminologías, por citar solo algunas, han reducido el número de estudios exitosos en casos prácticos, disminuyendo también el interés general de la profesión en la potencialidad de las herramientas⁷. Sólo en los últimos años, esta tendencia se ha reconsiderado, ofreciendo interesantes ejemplos de las posibilidades de las tecnologías emergentes para el estudio tradicional de la Historia del Arte⁸.

En esta presentación se pretende ofrecer una perspectiva particular sobre las posibilidades de los extractores de Big Data para la gestión de documentación histórica, dejando

-
- 2 B. JOYEUX-PRUNEL, C. DOSSIN and S. A. MATEI, «Spatial (Digital) History: A Total Art History? The ARTL@S Project». *Visual Resources: an international journal on images and their uses* 29, 1-2 (2013), págs. 47-58.
 - 3 Una visión transversal del uso de estas herramientas en varias de estas disciplinas y sus posibilidades en Historia del Arte ha sido presentada en Luengo, Pedro (2017), «From Photogrammetry to Big Data. A case study of their possibilities for Digital Art History», en Jeremy Pilcher (ed.), *Culture, Technology and the Image*. Bristol: Intellect (en prensa).
 - 4 A. BENTKOWSKA-KAFEL, «Debating Digital Art History», *International Journal for Digital Art History*, 1 (2015), págs. 50-64. A. BENTKOWSKA-KAFEL, T. CASHEN, AND H. GARDINER, *Futures Past. Thirty Years of Arts Computing*. Bristol: Intellect, 2006. A. BENTKOWSKA-KAFEL, T. CASHEN AND H. GARDINER, *Theory and Practice*. Bristol: Intellect, 2007. A. BENTKOWSKA-KAFEL, T. CASHEN AND H. GARDINER, *Digital Visual Culture. Theory and Practice. Computers and the History of Art*. Bristol: Intellect, 2009.
 - 5 J. VAN EIJNATTEN, T. PIETERS AND J. VERHEUL, «Big Data for Global History: The Transformative Promise of Digital Humanities», *Low Countries Historical Review* 128/4 (2013), págs. 55-77.
 - 6 J. DRUCKER, «Is There a 'Digital' Art History? », *Visual Resources: an international journal on images and their uses*, 29 / 1-2, (2013), págs. 5-13.
 - 7 En esta línea cabe destacar dos proyectos recientes desarrollados en España como excepciones, al incluir estudios prácticos: *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna, complementado con un corpus textual informatizado* (1º fase) [HUM05-00539] y *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna y del corpus textual informatizado* ATENEA (2º fase) [HAR2009- 07068].
 - 8 Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA (dir.) *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*. Gijón: Trea, 2009. Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA «La teoría y la literatura artística ante las condiciones de nuestro tiempo», en Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán. *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y Estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, págs. 1033-1080. Ver también Pedro LUENGO, «Yuánmíng Yuán en el siglo XVIII: Arte entre la diplomacia y la filosofía; entre Europa y Pekín», *Araucaria*. 18, 35 (2016). págs. 193-216. Pedro LUENGO, «Posibilidades de una historia digital de la arquitectura barroca: algunas herramientas y casos prácticos», *Revista de Historiografía* (en prensa).

de lado otras tecnologías que vienen desarrollándose en los últimos años. Por Big Data se entiende aquellas herramientas capaces de ofrecer análisis de grandes conjuntos de datos. Se entiende por tanto que los resultados serán eminentemente cuantitativos, y no tanto cualitativos. Esta selección se debe a las posibilidades que ofrece para un público poco acostumbrado a la utilización de las nuevas tecnologías. De todas formas, la discusión sobre los beneficios de la gestión masiva de documentación para los estudios históricos no es novedosa⁹. Pero a pesar de esto, su uso no se ha extendido en la profesión.

Para mostrar las utilidades de estas herramientas se presentará en primer lugar otros proyectos previos, tales como Hercules o Exhibitum. Tras conocer estos proyectos pioneros en España se hará un breve comentario sobre la perspectiva cualitativa y cuantitativa en Historia del Arte, así como propuestas intermedias. Posteriormente se tratará el extractor SiSOB-His, aplicado al caso concreto de las manifestaciones artísticas en China a partir de los textos de los misioneros a finales del siglo XVI. Por último, se mostrarán otras herramientas disponibles para todos los investigadores, que aun siendo de menor calidad, ofrecen también algunas posibilidades.

Como conclusión, además de presentar las herramientas, se pretende probar el potencial del análisis cuantitativo en Historia del Arte, y cómo incluso puede llegar a poner en duda hipótesis sostenidas hasta ese momento en base a datos cualitativos. Por ejemplo, la visión general de la presencia de ingenieros militares en América puede llevar a pensar en una importante movilidad. En cambio, el análisis de los datos de una base de datos, ofrece unas tablas mucho más detalladas, donde esta hipótesis empieza a perder consistencia¹⁰.

ANTECEDENTES DEL USO DE BIG DATA EN HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

Las iniciativas internacionales en este sentido son habituales desde la década de los noventa¹¹. Un grupo clave en el desarrollo de las Humanidades Digitales aplicadas a la Historia del Arte en España es iArtHis_Lab, radicado en la Universidad de Málaga (<http://iarthis-lab.es/>). En los últimos años han puesto en marcha diferentes iniciativas, entre las que se seleccionan Atenea y Exhibitum. De esta forma han ido desde la selección de palabras clave de la terminología propia de la teoría artística de la Edad Moderna a la utilización del Big Data para el análisis de eventos contemporáneos.

El proyecto ATENEA, apoyado económicamente por las convocatorias de proyectos de I+D del Ministerio de Economía, se desarrolló entre 2005 y 2011. Como fruto del mismo se obtuvo el Tesoro Terminológico Conceptual (TTC), en el que se identificaban los términos más importantes de la teoría artística del momento. Además, se realizó una edición digital de los textos teóricos donde se localizaban los términos que eran posteriormente enlazados con sus definiciones. Desde estos primeros pasos se estaba trabajando en la edición de textos históricos con fines novedosos. No se trataba de hacerlos accesibles, o

9 P. MANNING, *Big Data in History*. New York: Palgrave, 2013.

10 Pedro LUENGO, «Movilidad de los ingenieros militares en Cuba a finales del siglo XVIII», *Quiroga*, 6 (2014), págs. 36-47.

11 Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA 2015, «La teoría y la literatura artística...», págs. 1039-1043.

útiles para un análisis paleográfico, sino para servir de base para un análisis digital. Al mismo tiempo, se estaba trabajando en la identificación de términos significativos dentro del texto, que fueran localizables por medios informáticos. Igualmente se apuntaba la importancia de los diferentes significados de estos términos en varias fuentes, incluso cercanas cronológicamente. Todos estos esfuerzos salvaron obstáculos y crearon una base necesaria para los estudios actuales, aunque no estuvieran encaminados directamente hacia una aplicación en Big Data cuyas herramientas no estaban aún suficientemente desarrolladas. Dicho esto, el trabajo insistía únicamente en los términos con una gran carga teórica, y no en otras palabras que apuntan igualmente al tema que se trata, aunque tengan una carga semántica menor. Aunque los términos seleccionados son susceptibles de incluirse en las listas de términos de búsqueda de extractores de Big Data, se trata de palabras de escaso uso, y por tanto con pocos resultados.

Con fecha más reciente, el importante acervo alcanzado por el proyecto permitió analizar los resultados a través de herramientas digitales¹². Así, el proyecto ATENEA se ha fijado en la frecuencia de aparición de términos como «forma», «orden» o «regla» en un corpus arquitectónico bien definido y transcrito¹³. Este tipo de gráficas ayudan a entender el problema de la teoría artística con una trascendencia mucho mayor que la simple facilidad de acceso a través de la web, o de las conclusiones posibles a partir de un pasaje concreto.

Más alejado del marco cronológico de la Edad Moderna, al aplicarse a problemas museísticos actuales, el Proyecto EXHIBITIUM, liderado por la Universidad de Málaga y financiado por la Fundación BBVA pretende utilizar el Big Data para evaluar el impacto de las exposiciones temporales en la red teniendo en cuenta el momento y el lugar de respuesta. Se desarrolla entre 2015 y 2016 y aprovecha muchas de las posibilidades del Big Data, gestionando la aparición diaria de datos para ofrecer una imagen cambiante, e imposible de abordar sin estas herramientas. De todas formas, como el propio proyecto afirma, su utilidad queda enmarcada en el campo de los estudios de museos e instituciones culturales, del turismo y el ocio y sólo de forma muy tangencial en los objetivos tradicionales de la Historia del Arte. A pesar de esto, la potencia de la herramienta y la claridad de las visualizaciones ofrece un amplio abanico de posibilidades para el estudio de otras épocas, a pesar de contar con una cantidad de datos mucho menor.

Además de estos dos proyectos, el grupo de la Universidad de Málaga también ha probado las posibilidades del análisis a partir de Big Data en otros temas. Muy cercano a los objetivos de ATENEA, es el intento de establecer las redes entre los centros de producción de textos con contenido artístico entre el siglo XVI y XVII¹⁴. Estas tablas, combinadas con otras anteriores del mismo grupo, y con otras posibles a partir de los mismos datos, pueden permitir una revisión de la interpretación sobre la tratadística artística, y no sólo una visualización renovada de datos. Otro proyecto piloto de este mismo grupo es el estudio sobre la *Distribución de los temas estratégicos del dominio Historia del Arte* a partir de datos del CSIC entre

12 Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA 2015, «La teoría y la literatura artística...»

13 *Ibidem*, pág. 1048.

14 *Ibidem*, págs. 1060-1062.

1985 y 1989¹⁵. La aplicación de las técnicas de *co-word* en este caso práctico demuestran las posibilidades para otros textos históricos.

Tras observar los antecedentes puede decirse que la gestión masiva de datos no ha sido utilizada directamente en el análisis de documentación histórica hasta fecha muy reciente. Sólo ATENEA, que trabaja sobre teoría artística histórica puede entenderse un antecedente. Su interés en la terminología, lógico con el objeto de la investigación, es difícilmente de transpolar a otros trabajos. De hecho, la mayor parte de los trabajos suelen basarse en un estudio variado de las fuentes, que pueden ir desde crónicas religiosas hasta documentos de protocolos notariales como contratos, lo que obliga a abrir las listas de palabras de la terminología específica hacia otras opciones más comunes.

DEL ANÁLISIS CUALITATIVO AL CUANTITATIVO, ¿Y VUELTA?

Estas herramientas vienen a plantear un nuevo escenario de posibilidades donde los objetivos científicos de la disciplina no tienen necesariamente que verse afectados. De la misma forma, no tienen como fin cambiar la forma de presentar los resultados, sino hacer más fácil el trabajo de los investigadores y poder así abordar proyectos de mayor tamaño con menos recursos. Dicho esto, el aprovechamiento de las herramientas obliga a modificar los procesos de trabajo, adaptándolo a sus requerimientos. Así, el análisis con extractores de Big Data debe estar encaminado a rescatar resultados eminentemente cuantitativos, y no tanto cualitativos en primera instancia, lo que reabre una discusión sobre metodologías históricas que tiene antecedentes durante toda la segunda mitad del siglo XX¹⁶. El objetivo es crear tablas comparativas de datos, ya sean basándose en el número de veces que aparece un término, o en el desarrollo cronológico en el que se da. La información no está, por tanto, en el contenido semántico de una frase creada y controlada por el autor del texto, sino en la suma de referencias a un término, hecho probablemente fuera del conocimiento del autor. Se trata de un hecho inconsciente, con las ventajas e inconvenientes que eso conlleva, frente a la posible manipulación o mala interpretación de un extracto del texto original¹⁷.

Aunque el acercamiento cualitativo puede parecer más objetivo, también puede llevar a múltiples errores, especialmente en fases iniciales. El significado de las palabras no es siempre unívoco, el mismo término puede tener una mayor trascendencia histórica en un texto que en otro por su autor o edición, pero aún más puede verse influenciado por el impacto editorial. Dicho esto, todas estas reservas, que son fácilmente visibles como obstáculos en el ámbito del estudio histórico, también pueden localizarse con ligeras diferencias

15 *Ibidem*, pág. 1061.

16 Helle PORS DAM, «Digital Humanities: On Finding the Proper Balance between Qualitative and Quantitative Ways of Doing Research in the Humanities», *Digital Humanities Quarterly*, 7/3 (2013).

17 Estas dos perspectivas han sido identificadas por Moretti como *distant reading* cuando los datos son gestionados en masa, frente a la *close reading*, que se refiere a la lectura de casos concretos. Ver Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA 2015, «La teoría y la literatura artística...», pág. 1052.

en otras ciencias que sí utilizan estos métodos cuantitativos. Resulta obligado, por tanto, ser crítico con el análisis, y no renunciar a él por estas dificultades.

Como vienen proponiendo algunos autores, quizás un método mixto sea más efectivo¹⁸. La lectura cualitativa puede verse malinterpretada si no se entiende el texto en su conjunto. Los datos cuantitativos adolecen del mismo problema. Por ello, resulta importante pasar continuamente de unos resultados a otros, para lo cual es necesario que las herramientas no ofrezcan los resultados en tablas de datos simplemente, sino que incluyan enlaces directos a las fuentes concretas, que permitan corroborar o enriquecer el resultado. De hecho, ni siquiera todas las palabras tienen la misma trascendencia para un tema, mientras que la herramienta virtual las contabilizará por igual. Así, por citar algunos ejemplos, falsabraga es un tecnicismo de ingeniería militar, por tanto, reseñable cuando aparece, mientras que muralla no lo es. Si ambos contabilizan igual al tratar «temas bélicos», se pueden generar distorsiones que deben cuidarse. Por tanto, para sacar partido a las herramientas informáticas, usando un método de análisis mixto, resulta necesario que la lista de términos con la que trabaja el buscador sea fácil de cambiar por el investigador. Si la herramienta no es interactiva en este sentido, será difícil ser crítico con los resultados y proceder a mejorar las listas de búsqueda.

SiSOB-HIS

Ofrecidos unos antecedentes españoles y un primer acercamiento metodológico, se presenta el software utilizado en esta investigación. SiSOB es un extractor de Big Data diseñado con la financiación de la Unión Europea por el proyecto «SiSOB, An Observatorium for Science in Society based in Social Models» (FP7-Science-in-Society-2010-1, Grant agreement n° 266588)¹⁹. Liderado por la Universidad de Málaga, uno de sus resultados fue un software capaz de identificar y organizar la producción científica en la red. Una de las ventajas de esta herramienta es su capacidad de sondear los materiales nuevos aparecidos en internet, por lo que es especialmente interesante para analizar el impacto de exposiciones o problemas sociales referentes al patrimonio, por citar algunos. En esta segunda línea, la herramienta fue adaptada para analizar cómo se trataban las cuestiones de patrimonio en el seno de la Unión Europea²⁰. Los discursos de los parlamentarios están completamente traducidos al inglés y disponibles en la red. Clasificados por países y por fecha, es posible trazar la evolución de diferentes temas, y cómo afectan a diferentes cuestiones como la educación, las relaciones internacionales con otros países, la identidad nacional y global de la Unión, o la juventud. Esta herramienta resultaba importante para identificar los retos políticos referentes al patrimonio dentro de Europa, y apuntaba algunas vías de solución.

18 Helle PORS DAM 2013, «Digital Humanities...»

19 Aldo GEUNA, Rodrigo KATAISHI, Manuel TOSELLI, Eduardo GUZMÁN, Cornelia LAWSON, Ana FERNÁNDEZ-ZUBIETA and Beatriz BARROS, «SISOB data extraction and codification: a tool to analyze scientific careers», *Research Policy*, 44/9 (2015), págs. 1645-1658.

20 Beatriz BARROS, Antonio GALLARDO y Pedro LUENGO «Exploring Parliament Datasets on Cultural Heritage», ponencia presentada en *Talk of Europe Creative Camp #2*, Amsterdam, 2015.

Pero como tal resultaba poco práctica para abordar estudios tradicionales de la disciplina. Por ello, se inició su segunda adaptación para demostrar su validez para la gestión masiva de documentación histórica.

En los últimos años son numerosas las iniciativas de diferentes archivos, bibliotecas y grupos de investigación en hacer accesibles sus fondos. Aunque la digitalización ha sido la más común de las propuestas, las transcripciones también han venido ganando terreno. A todo esto, hay que añadir la rápida evolución planteada por el software de reconocimiento óptico de caracteres (OCR), tanto en textos impresos como incluso manuscritos²¹. Con este software es posible transformar las digitalizaciones en textos que, tras ser tratados posteriormente, son susceptibles de formar un corpus documental de gran formato. Tanto las digitalizaciones como las transcripciones automáticas no sólo son una forma de facilitar el acceso a las fuentes, sino que permiten una nueva forma de abordarlas.

Con la certeza de que estas herramientas se encuentran en un desarrollo suficiente, se inició la transformación de SiSOB en un gestor de documentación. Así, es necesario generar una tabla de pocos campos, principalmente el de fecha, idioma, autor y uno más donde se inserta la transcripción completa. Este archivo sustituiría a las transcripciones de los discursos de los parlamentarios europeos. Por otro lado, es necesario generar una lista de términos a buscar, organizados en categorías. Esto permite la comparación del grado de relevancia entre diferentes temas dentro de un conjunto de textos. Una vez terminados estos dos archivos se incluyeron en la herramienta, cuya presentación no fue modificada en esta primera versión, ya que el objetivo era probar su viabilidad. En las siguientes fases, además de cambiar el interfaz, se pretende que la herramienta esté disponible en la red, permitiendo al usuario a subir sus propias transcripciones y sus listas de términos agrupadas en un máximo de cinco categorías.

Para probar los beneficios de esta herramienta se propone como caso práctico analizar los textos de los misioneros europeos en China durante las últimas décadas del siglo XVI y primeras del seiscientos. La selección se debe a que los textos estaban previamente transcritos por un proyecto de investigación, lo que evitaba los posibles problemas de identificación de caracteres por parte de herramientas automáticas²². Además, era un corpus sobre el que existía bastante historiografía fruto de los trabajos del equipo investigador, pero también en aproximaciones posteriores. Cada estudio utilizaba extractos de los textos para sostener su discurso, y resultaba difícil hacer lecturas cruzadas. Por ello, se identificaron cuatro temáticas que habían resultado de interés para los investigadores, para ofrecer posteriormente una comparación. Así, las categorías de Education, European Common Identities, European International Ties, European Regional Identities y Youth, fueron

21 Andreas W. HAUSER, *OCR Postcorrection of Historical Texts*. Tesis de Máster. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität München, 2007; John Alexander EDWARDS, *Easily Adaptable Handwriting Recognition in Historical Manuscripts*. Technical Report No. UCB/EECS-2007-76. Berkeley University, 2007; Ver también en castellano Eduardo CUEVAS FARFÁN y Pilar GÓMEZ-GIL, «PRISCUS: Reconocedor Óptico de Caracteres Manuscritos y Antiguos», en *Memorias del 9º Encuentro de Investigación*. México: Instituto Nacional de Astrofísica, Óptica y electrónica, 2008, págs. 147-150.

22 El Proyecto de investigación *La China en España. Elaboración de un Corpus digitalizado de documentos españoles sobre China de 1555 a 1900* (BHA2000-0939) fue dirigido por M^a Dolors Folch-Fornesa en la Universitat Pompeu Fabra entre 2003 y 2006.



Fig. 1. Visualización de resultados de análisis con SiSOB-His. Tabla de columnas. Al tratarse de una primera fase de adaptación, las categorías mantienen los nombres originales. Así, Education corresponde a Arquitectura; European Common Identities a Temas bélicos; European International Ties a Comercio y Youth a Religión, quedando European Regions Identities vacía.

sustituidas respectivamente por Arquitectura, Temas bélicos, Comercio y Religión dejando la cuarta categoría vacía.

Tomando como referencia la Fig. 1, puede observarse cómo estos cuatro temas están presentes en un número similar de textos, siendo las cuestiones bélicas las que hacen su aparición en menos casos. La pregunta posterior es el grado de importancia que tienen esos temas en cada uno de los textos. Para ello, se deben comparar el número de veces que aparecen los términos seleccionados, incluso cuando se repitan. En este caso las diferencias son mucho mayores, siendo las cuestiones arquitectónicas las más comunes, muy por encima de los términos vinculados con aspectos religiosos o con cuestiones bélicas. Sólo el interés por los temas comerciales se acerca a las referencias a construcciones. Por último, cabe comparar el número de apariciones de los términos seleccionados, sin contar las repeticio-

nes. Esto permite valorar cómo se aborda un tema, sea o no muy relevante en el texto. Pero para entender bien los resultados es importante conocer el número de términos incluidos en cada lista, en este caso, Arquitectura (14), Temas bélicos (10), Comercio (9) y Religión (16). Por tanto, los resultados indican que en general la mitad de los términos de cada lista aparecen en los textos. Ya en detalle, puede observarse que, con un número de términos similar entre Comercio y Religión, el protagonismo de un tema y otro es diferente, cuestión que puede extenderse a Arquitectura. Por último, es destacable que los términos bélicos no aparecen de forma habitual, aunque mantienen un cierto protagonismo como tema en el cómputo general. [Fig. 1]

Cómo fórmula necesaria de control de calidad y como otra herramienta de análisis, es importante analizar qué palabras, en qué grado y con qué sentido aparecen más en el texto. Los resultados son ofrecidos por la aplicación como una nube de términos, donde aparece más grande aquel que se ha identificado más veces [Fig. 2]. Una vez se selecciona, en este caso «armas», en la columna derecha aparecen por orden cronológico los enlaces a las transcripciones de donde salen esos datos²³. De esta forma es posible corroborar que el sentido de la palabra es el mismo en el original. [Fig. 2]

A partir de estos análisis pueden alcanzarse algunas conclusiones que vienen a contribuir al estudio de la presencia de los misioneros europeos en China en este momento²⁴. En primer lugar, resulta claro a partir de sus textos que el aspecto religioso no era protagonista. Palabras que deberían haber tenido importante protagonismo como «sec-

23 Por un error de programación, las fechas que aparecen como 1955 corresponden a 1555, y así sucesivamente.

24 Para ver un análisis previo de muchos de estos documentos Manel OLLÉ, *La invención de China. Percepciones y estrategias filipinas respecto a China durante el siglo xvii*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

ta», «superstición», «dios», o incluso «religión», «ceremonia» o «fraile», no tienen la presencia de otras pertenecientes al resto de categorías. En la misma línea, el aspecto comercial tampoco tenía una preponderancia clara. Aunque la palabra «negocio» es común, otras muchas como «feria» o «tributo» no lo son. Tomando las dos categorías en conjunto, podría decirse que los textos de los misioneros no otorgan demasiado interés a estas dos cuestiones, que son además los motivos iniciales de la presencia europea en la zona. Por el contrario, el afán conquistador parece tener más protagonismo, apareciendo palabras como «fortificación» y «fuertes» o «armas», «municiones» y «bastimentos».

A pesar de las posibilidades que se están exponiendo, algunos problemas pueden identificarse con claridad. Los textos históricos y sus transcripciones suelen apostar por mantener las grafías antiguas, lo que hace que «fraile» y «frayle», aparezcan como entidades diferentes cuando se refieren a lo mismo, como aparece en la Fig. 2. Algo similar ocurre con los plurales. Esto debe presentar pocos problemas, ya que puede intentar solucionarse mejorando la programación. Otro obstáculo más complejo de salvar es el tema de los diferentes significados de las palabras según el contexto. Por ejemplo, «capitán» puede apuntar a que se esté tratando de aspectos comerciales, pero igualmente aparece en contextos donde el tema central es el conflicto bélico. Algo similar ocurre con otros casos como «fortaleza», que puede corresponder a la categoría arquitectura o a la de temas bélicos. De nuevo, una mayor inversión en técnicas de lenguaje natural y *co-word analysis* mejorarán los resultados. Con todo esto, resulta claro que los datos pueden verse distorsionados por una insuficiente calidad de la selección de términos por parte del investigador o por la falta de pericia en la identificación de problemas de localización por parte de la herramienta digital. Igualmente, la mejora de las transcripciones o las herramientas de búsqueda permitirán mejores resultados.

OTRAS HERRAMIENTAS MÁS ACCESIBLES

Un caso especialmente adecuado para el análisis de textos con herramientas de gestión masiva de datos es el estudio de la evolución terminológica. Los tecnicismos suelen ser palabras nuevas y con un único significado. Esto permite que su aparición en un texto pueda ser interpretada como un signo de actualización técnica, al igual que valorar su declive. En cierto sentido, así es como ha trabajado ATENEA con los términos de la teoría artística de época moderna. Como prueba en este sentido se ha utilizado una herramienta en abierto, Ngram Viewer (<https://books.google.com/ngrams/>), facilitada por Google. A partir de sus libros digitalizados en un marco cronológico marcado (1700-1800), y en un idioma concreto (en este caso francés y español), se puede solicitar la gráfica de aparición de términos. En esta ocasión se ha introducido una lista de términos específicos de la ingeniería militar

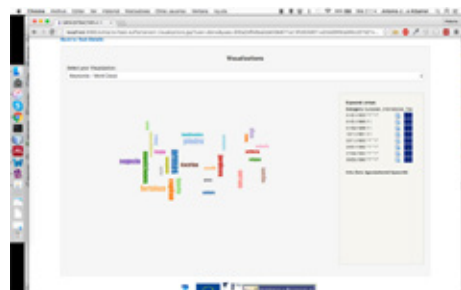


Fig. 2. Visualización de resultados de análisis con SiSOB. Nube de términos. Selección del término «armas».

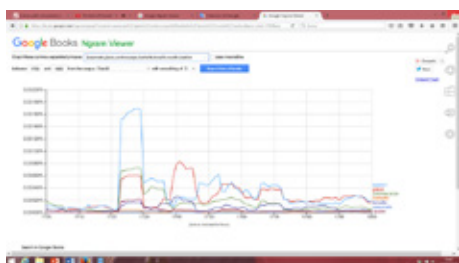


Fig. 3. Tabla del uso de términos de ingeniería militar en castellano en textos históricos publicados entre 1700 y 1800. Google Ngram.

imposible cubrir lagunas, en algunos casos importantes. Un aspecto negativo destacable de la aplicación es que no permite comprobar el uso de las palabras en los textos. Sin esta implementación es imposible que el investigador compruebe que el sentido de la palabra en el texto original se mantiene. Otra cuestión importante para interpretar correctamente las gráficas es que la producción literaria digitalizada no es constante, por lo que ciertos repuntes deben explicarse simplemente por la existencia de textos, mientras que ciertos silencios se deben precisamente a la inexistencia de tratados específicos publicados.

Una vez explicadas someramente las limitaciones de la herramienta, es importante analizar los resultados, como se observan en la comparativa de la Fig. 3 y 4. En primer lugar, cabe destacar que el uso de la terminología es más homogéneo en castellano que en francés. Esto resulta significativo en el primer caso, ya que los conflictos bélicos de todo el siglo, o incluso el aumento en las inversiones en fortificaciones, por no decir, el aumento del número de ingenieros militares no parece haber tenido su eco en la bibliografía. En cambio, muchas de estas cuestiones sí parecen haber afectado al caso francés, pudiendo observarse un repunte importante en la década de los setenta y ochenta, justo después de la crisis que sucedió a la derrota de la Guerra de los Siete Años finalizada en 1764. Esta cuestión tiene especial significado en un momento como este. España ha sido tradicionalmente explicada como un eco teórico de la ingeniería militar francesa durante el siglo XVIII. Así se desprende de la comparativa de los tratados de ingeniería militar como publicaciones específicas. En cambio, Google incluye en su base otras muchas publicaciones militares, tanto de tipo estratégico como matemático, que también abordan estos problemas. De hecho, resulta evidente que la discusión terminológica, al menos en cantidad, se libraba más claramente en castellano. En esta línea, cabe señalar que el silencio de las primeras décadas del siglo XVIII es significativo en el segundo caso. Sin duda, las publicaciones del círculo de la Academia de Bruselas y la corte madrileña hicieron un uso mayor de los términos que las publicaciones de Saint Julien²⁵, las traducciones de Medrano²⁶ o los ecos de Vauban²⁷ producían en Francia.

del siglo XVIII. Estos términos serían localizados por el buscador ya que se sabe que no son pocos los tratados en ambas lenguas previamente digitalizados.

Los problemas no son pocos. El reconocimiento de textos por parte de Google no es siempre preciso, por lo que los resultados no son del todo exactos. Otra cuestión importante, es que Ngram no permite seleccionar en qué textos buscar, sino que lo hace en toda su biblioteca. Así, es posible que el término se generalizara en otro tipo de literatura y no en la científica. Continuando con los problemas de las fuentes, Ngram no permite incluir más textos digitalizados, o transcripciones de documentos, por lo que es

25 Antoine SAINT JULIEN, *Architecture Militaire, ou l'Art de Fortifier les villes*. La Haya: Millinge, 1705.

Además de estos silencios y repuntes generales, es importante valorar algunos picos específicos, que no siempre implican una correlación entre ambas tradiciones. Un ejemplo claro es el caso de la palabra «bastión» en la década de los veinte ya que se da en ambos países en las mismas fechas. En primer lugar, podría pensarse en que es una palabra demasiado común, pero eso no explicaría el notable descenso anterior y posterior en ambas tradiciones. Una explicación interesante es la publicación en 1726 del primer tomo de Du Fay sobre la fortificación de Vauban, donde el término es muy usado²⁸. Por el contrario, en el caso español, el repunte existe, aunque como se observa en los porcentajes, son números mucho menores, debidos a publicaciones que no son tratados de ingeniería militar²⁹. En contra de lo que podría pensarse, los datos cuantitativos por sí solos apuntan un repunte del interés por la palabra bastión que no es real. Sólo la revisión de los datos a partir de un estudio cualitativo de las fuentes ofrece resultados válidos.

Sin duda, esto son simplemente algunas aproximaciones a los ricos resultados de unas gráficas cuyo proceso de realización es casi instantáneo. A pesar del carácter equívoco de algunos análisis de las gráficas, también es cierto que apuntan importantes líneas de estudio como el del protagonismo español en la teorización de la ingeniería militar del momento. Un mayor perfeccionamiento en el uso de estas nuevas metodologías y tecnologías permitirá reconocer más fácilmente estos problemas. Mientras, será necesario abordar algunos problemas técnicos previos que impiden un trabajo científico plenamente efectivo. A pesar de lo dicho, Google Ngram Viewer, en su actual planteamiento, no es una herramienta plenamente efectiva para el estudio histórico. Por el contrario, sí resulta una muestra evidente de las posibilidades reales que tienen herramientas desarrolladas desde el interés histórico.



Fig. 4. Tabla del uso de términos de ingeniería militar en francés en textos históricos publicados entre 1700 y 1800. Google Ngram.

26 Sebastián FERNÁNDEZ DE MEDRANO, *L'Ingenieur pratique ou l'architecture militaire et moderne*. Bruselas: t'Serstevens, 1709.

27 Leonhard CHRISTOFLE STURM, *Le Veritable Vauban se montrant au lieu du Faux Vauban*. La Haya: Wilt, 1708.

28 Abbé DU FAY y Caballero DE CAMBRAY. *Veritable maniere de fortifier de Mr. De Vauban*. Amsterdam: Jansons-à-Waesberge, 1726.

29 Concretamente se trata de Vicente DE BACALLAR Y SANNA, *Comentarios de la Guerra de España e Historia de su rey Felipe V*. Génova: Garvizza, 1725; y VIZCONDE DE PUERTO, *Reflexiones militares. Ataques y bloques de todo género de plazas*. Parte segunda, tomo VII, libro XIV. Turín: Vimercato, 1726.

CONCLUSIONES

A partir de los planteamientos anteriores puede alcanzarse una conclusión general: la validez de las herramientas de Big Data para el estudio histórico. Esto se sustenta en los diferentes resultados de otros proyectos en España, tales como ATENEA o EXHIBITIUM. Estos se focalizan en campos muy concretos, que están siendo ampliados por otras propuestas como la que se ofrece aquí. Concretamente, la gestión de documentación histórica procedente tanto de impresos como de manuscritos ofrece un importante campo de desarrollo, especialmente desde una perspectiva cuantitativa, o con una aproximación mixta. Como herramienta para este fin se ha presentado SiSOB-His comprobado en un ejemplo concreto. Así se han observado cómo las aproximaciones previas cualitativas no son completas, y pueden llevar a equívocos de interpretación, haciéndose necesaria una perspectiva de este tipo. Por último, aunque SiSOB-His pretende convertirse en una herramienta en abierto y preparada para ser útil para cualquier investigador, se ha demostrado que incluso Google Ngram Viewer ofrece beneficios a pesar de sus destacables limitaciones. A partir de esta base se puede iniciar un aprovechamiento inicial de la gestión masiva de datos, como ya hacen otras disciplinas científicas. Sólo así, podrán aportarse nuevas perspectivas sobre temas históricos donde la posible subjetividad y parcialidad de la interpretación de un pasaje documental sea contrarrestada por el potencial de los datos cuantitativos, sin olvidar el probable equívoco y deficiente lectura crítica de estos últimos.

ARTE E INQUISICIÓN: UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN TORNO AL AUTO DE FE DE BERRUGUETE

IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El objetivo de este artículo es hacer un balance sobre el *Auto de Fe* pintado por Berruguete para el monasterio dominico de Santo Tomás de Ávila en la última década del siglo xv, intentando determinar si nuestra interpretación actual de la obra viene atestiguada por fuentes documentales primarias o si, por el contrario, es el resultado de las aportaciones de la historiografía contemporánea a este respecto.

PALABRAS CLAVE

Baja Edad Media, Inquisición, Fuentes, Historiografía, Dominicos.

ABSTRACT

This article aims to revise the *Auto de Fe* painted by Berruguete for the Dominican monastery of Santo Tomás in Ávila in the last decade of the 15th century. We will try to clarify if our current interpretation of this painting is either the result of the documentary primary sources or is consequence of contemporary historical approaches to this reality.

KEYWORDS

Late Middle Ages, Inquisition, Sources, Historiography, Dominicans.

Una de las obras más significativas del Convento de Santo Tomás de Ávila y una de las piezas claves del rompecabezas iconográfico de este monasterio dominico es el *Auto de fe* que pintó Berruguete seguramente en la última década del siglo xv y que hoy se conserva en el Museo del Prado¹.

Esta obra es además un interesantísimo ejemplo de cómo la historiografía artística construye hipótesis interpretativas, que pueden y deben ser revisadas, aunque sean absolutamente imprescindibles para intentar comprender el pasado, especialmente cuando las fuentes documentales son poco precisas al respecto. Y es que las fuentes documentales son un aval, más o menos seguro, de nuestra interpretación sobre la realidad histórica. Pero cuando nos enfrentamos a las obras de arte, frecuentemente van acompañadas de un desalentador silencio documental.

Así ocurre con la tabla del *Auto de Fe* de Berruguete. En efecto, el primer escollo es que hay muy pocas fuentes directas que nos permitan conocer los pormenores del encargo pictórico y por tanto que nos permitan profundizar en la autoría intelectual y material del mismo. Son escasas y dudosas todas las concernientes a la autoría artística de Pedro Berruguete. Según el catálogo de la exposición de su obra en la Iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava en 2003, de entre todas las obras hoy atribuidas al pintor palentino sólo cuatro han podido ser confirmadas documentalmente². El resto han sido atribuidas al pintor por alusiones indirectas de la documentación (como el célebre *Petrus spagnolo* de la documentación del studiolo del duque de Montefeltro en Urbino), o por un análisis morelliano o berensoniano del estilo³. Y entre estas cuatro obras corroboradas documentalmente, no se encuentra ninguna de las procedentes de Santo Tomás de Ávila, incluida el *Auto de Fe* que ahora analizamos. Sin embargo, aunque la autoría de esta pieza esté fundamentada en el análisis formal, la historiografía artística no la ha puesto en cuestión, habiendo un consenso total respecto a la mano de Berruguete.

Algo más precisas son las fuentes relativas a la protección, construcción, dotación y ornamentación del monasterio de Santo Tomás, en la que debieron actuar de modo colaborativo los Nuñez Arnalte-Dávila, sufragando económicamente las obras, Tomás de Torquemada, ideando el programa iconográfico⁴, y los Reyes Católicos, dotando el espacio de una protección simbólica que se materializó en visitas protocolarias y en el uso de parte del espacio como enterramiento de su hijo Juan⁵. De esta triple colaboración, la que es más débil en cuanto a su soporte documental, es la referida a Tomás de Torquemada, pues-

1 Una de las descripciones más completas de la iconografía, ubicación, precedentes y paralelismos artísticos de esta obra es la que hizo CABALLERO ESCAMILLA 2009b.

2 SILVA MAROTO, LUCCO Y YARZA LUACES 2003, 15-49.

3 MORELLI 1890; BERENSON 1902.

4 Sonia Caballero, en una serie de artículos desde 2007 hasta 2010, se ha ocupado a fondo de Santo Tomás de Ávila, con una hipótesis muy clara que actúa como hilo conductor en todas sus publicaciones, la de la propaganda inquisitorial. Es sin duda una de las investigadoras clave para comprender el conjunto dominico en general y la tabla del Auto de fe en particular. Vid. CABALLERO ESCAMILLA 2007a; CABALLERO ESCAMILLA 2007b; CABALLERO ESCAMILLA 2007c; CABALLERO ESCAMILLA 2007d; CABALLERO ESCAMILLA 2008a; CABALLERO ESCAMILLA 2008b; CABALLERO ESCAMILLA 2009a; CABALLERO ESCAMILLA 2009b; CABALLERO ESCAMILLA 2009c; CABALLERO ESCAMILLA 2010.

5 GONZÁLEZ HERNANDO Y OLIVARES MARTÍNEZ 2016.

to que no se ha podido sacar a la luz ningún documento que acredite quien fue el mentor o los mentores iconográficos del *Auto de fe*. Tampoco se ha hallado el contrato de la pieza.

Los estudios documentales del encargo llevados a cabo por Domínguez Casas [1993] y Campderá [2006] consiguieron sacar a la luz una serie de fuentes primarias que permiten inferir cuáles son las fases constructivas y figurativas generales de Santo Tomás de Ávila, pero que poco o nada permiten afinar sobre la fecha del encargo del *Auto de Fe*. Así, habría tres grandes fases en la materialización del conjunto dominico de Santo Tomás de Ávila, que atenderían a mensajes y objetivos diferentes y que son las que siguen: 1^o fase (ca. 1479-1491), 2^a fase (ca. 1491-1504) y 3^a fase (1504-1548). La tabla del *Auto de Fe* podría situarse en la segunda de estas fases, aunque es aquí donde la historiografía artística tiene que rellenar las múltiples lagunas dejadas por la documentación y por tanto donde las hipótesis están más sujetas al debate, la revisión y la reinterpretación. Lo que sí demuestran las fuentes es que la tabla del *Auto de Fe* no puede entenderse descontextualizada del conjunto para el que surge y del resto de obras pictóricas y escultóricas que lo acompañan.

Analizaremos ahora las fases para justificar la datación del *Auto de Fe* de Berruguete entre 1491 y 1504 y para intentar precisar un poco más su cronología, concretándola entre 1491 y 1494. La primera fase transcurre entre 1479, fecha en que funda el monasterio Núñez de Arnalte, tesorero de los reyes, quien casi inmediatamente delega las tareas de patrocinio en su esposa María Dávila y en Torquemada, y 1491 en que ha habido un avance muy significativo en las primeras obras arquitectónicas. En esta primera fase el clima de convivencia con la comunidad judía y conversa en Ávila es relativamente bueno. Los reyes tienen un peso limitado en el monasterio, al menos hasta 1488, si bien hay una cierta implicación desde el principio⁶. Es en el año 1488 María Dávila, viuda de Núñez de Arnalte y casada por segunda vez, se traslada con su marido a Sicilia como virreyes de este lugar, momento en que los reyes asumen un patrocinio más directo del monasterio⁷. Las obras arquitectónicas de esta primera década suponen un avance muy significativo en la iglesia y tal vez en parte de las dependencias claustrales. Nuestra opinión es que en esta fase los mayores avances se dan en el campo de la arquitectura, estando apenas planteado el programa figurativo. Pensamos, incluso, que en esta fase la relación entre monarquía, inquisición y dominicos no está planteada en las artes figurativas y que el templo funciona sin los retablos interiores y sin la portada escultórica a los pies del templo que hoy conocemos. El *Auto de Fe* aun no debía estar ni planteado ni tampoco encargado.

La segunda fase se desarrolla entre 1491 y 1504. Es un momento de gran tensión social que tiene, como respuesta, un programa artístico dominado por la propaganda dominica y regia. La convivencia pacífica de las distintas confesiones religiosas se quiebra en 1491, con un impactante auto de fe celebrado en la ciudad, en el que se juzga a los que habían participado en el caso del Santo Niño de La Guardia⁸. La celebración del auto de fe de

6 De hecho, de acuerdo con DOMÍNGUEZ CASAS 1993, en el mismo año 1479 el papa Sixto IV otorga una bula a los Reyes Católicos para que levanten el monasterio.

7 Según CAMPDERÁ 2006, 34, a partir del traslado de María Dávila a Sicilia, los Reyes Católicos, que hasta ese momento no parecen mencionar el monasterio de Santo Tomás, hacen ahora donación de los bienes confiscados a los vecinos de San Martín de Valdeiglesias.

8 Nos estamos refiriendo en este texto a dos autos de fe: uno es el auto de fe como hecho histórico celebrado en 1491, en la Dehesa de Ávila, y que tiene como consecuencia en encausamiento de los

1491 supone la condena a muerte de casi todos los encausados, hecho sobre el que se insiste reiterativamente colocando sus sambenitos en la Dehesa y en el interior de la iglesia de Santo Tomás, elemento con función memorial⁹. Muy poco después, en marzo 1492 se firma el decreto de expulsión de los judíos. Es seguramente el momento más virulento de la Inquisición, con mayor número de procesos que culminan con condenas a muerte.

En este contexto los reyes toman las riendas del patrocinio de Santo Tomás de Ávila con una idea muy clara de Estado apoyada, entre otras cuestiones, en la unificación a nivel religioso. Como muestra de su mayor implicación, en 1494 ceden el osario judío a Santo Tomás y en 1497, tras la muerte del infante Juan, deciden enterrarlo en el crucero de la iglesia monástica y hacen generosas donaciones¹⁰. Estas donaciones seguramente sirven para levantar buena parte del claustro del Silencio, esculpiendo en el mismo los escudos de los reyes, como símbolo de su protección. Lo más controvertido de esta fase es si existen o no unas dependencias específicas para los reyes¹¹ y el papel que juega el *Auto de Fe* en todo el engranaje programático del edificio.

El caso es que terminadas, o muy avanzadas, las obras arquitectónicas de la iglesia, en esta segunda fase debe fraguarse el programa figurativo general de Santo Tomás, que incluye la escultura de la fachada, los retablos pictóricos, las tablas del *Auto de fe* y de la *Virgen de los Reyes Católicos*, más las sargas de la zona alta. Estas obras se han situado tradi-

judíos conversos responsables del caso del Santo Niño de la Guardia; y el otro es la tabla del auto de fe pintada por Berruguete, que se haría tal vez hacia 1491-1494 y que podría estar bebiendo de estos acontecimientos, aunque sin ser literal a todos los hechos.

- 9 Aunque es difícil encontrar una cifra de encausados en 1491, podemos remitir a la publicación de SCHOLZ 1992, 71, quien da al menos cifras aproximadas, afirmando que en la época en que Torquemada estuvo en Ávila hubo numerosos autos de fe y procesos del tribunal de la inquisición. Dice textualmente: «solamente en 1491 entre 50 y 100 personas fueron llevadas ante los tribunales y desde los primeros días de la actuación inquisitorial en el Convento hasta 1500 se quemó a más de 100 condenados».
- 10 La donación del osario judío se hace a través de una Real Cédula firmada en Medina del Campo en 1494, vid. CAMPDERÁ GONZÁLEZ 2006, 31; CELA ESTEBAN 1990, 157.
- 11 Lo que se plantean los distintos autores es cuándo se construye el llamado Claustro de los Reyes y si este pudo ser usado a modo de palacio de verano por Isabel y Fernando. Fue CAMPDERÁ 2006, 35-36, cuyo estudio arquitectónico del edificio es de los más completos, la que defendió que en vida de los Reyes Católicos si acaso se construyó el claustro del Silencio, pero que el claustro de los Reyes ni lo financian ellos y ni lo usan como palacio de verano. Campderá, plantea, entre otros argumentos, que en el testamento de Fernando el Católico en Madrigalejo de 1516, si bien se señala el patrocinio de Santo Tomás, no se indica que hubiese aquí claustros reales. Con anterioridad a Campderá, casi todos los autores señalaban que los reyes habían financiado un palacio de verano que se había construido en el claustro de los Reyes (vid por ej. CELA ESTEBAN 1990, 157-158 o DOMÍNGUEZ CASAS 1993, 60 y 341). Apoyando esta hipótesis, hay que decir que, aunque se registran entonces algunas visitas de los reyes al monasterio, son escasas, apenas tres, la primera en 1492 cuando pasan por Ávila camino de Barcelona, y las otras dos en 1497, una de ellas camino de Salamanca, acompañados del infante Juan, y la otra, después de la muerte de su hijo Juan en Salamanca, para organizar el traslado de los restos desde la catedral salmantina al monasterio de Santo Tomás de Ávila. En total, uniendo las tres visitas, no permanecen más de doce días (vid. DOMÍNGUEZ CASAS 1993, 340-341). En alguna de estas visitas a Ávila, los reyes ni siquiera se alojan en el monasterio, sino en unas casas intramuros. Y cuando se quedan en Santo Tomás, no parecen disponer de cuartos propios, sino que probablemente usan la hospedería situada en la pando norte del claustro del Noviciado (vid. CAMPDERÁ 2006, 115).

cionalmente entre 1491 y 1499, sin embargo. para el *Auto de fe* sería tal vez posible afinar las fechas y situarlo entre 1491 y 1494, fecha de cesión del osario judío. A partir de 1497 los reyes están más preocupados por el sepulcro de su hijo Juan que por la propaganda anticonversa materializada en las artes figurativas.

La tabla del *Auto de fe* se enmarca en un programa ligado al problema converso, que progresa desde la puerta occidental de la iglesia hasta el retablo mayor, aumentando su intensidad y dramatismo paulatinamente. El pueblo que acude a la iglesia, por ejemplo, el día del Corpus que es una de las grandes celebraciones que se desarrolla aquí, accede por la portada occidental en que se exhiben los santos que testimonian la lucha contra el converso y la alianza de la monarquía, avanza por las naves de la iglesia y ve al fondo el *sacramento de herejes* dentro del retablo de Tomás de Aquino y los dos retablos colaterales de Domingo Guzmán y Pedro de Verona, que le recuerdan el arrepentimiento y el castigo como dos caras de la inquisición¹². Cuando alza la vista hacia el órgano tal vez vislumbra las sargas de la Epifanía y los santos Pedro y Pablo, que le recuerdan, aunque de un modo mucho más sutil, la propagación de la fe cristiana.

La tercera y última fase en la promoción del conjunto artístico de Santo Tomás de Ávila tendría lugar entre 1504 (muerte de la reina Isabel) y 1548 (finalización de la última fase constructiva). En 1504 se funda en Santo Tomás el Estudio Universitario, que anteriormente no existía, y muere la reina Isabel, que había dictado antes testamento en Medina del Campo. Al morir Isabel la idea de Estado ya está fraguada y el converso ya no representa una amenaza a la unidad. La Inquisición, que había sido terrible en los quince años precedentes, va languideciendo y desplazando sus objetivos de los conversos a los alumbrados y luteranos, especialmente a partir de la década de 1520¹³. Los autos de fe, que eran tremendamente costosos, van siendo cada vez más excepcionales, dinámica que se mantiene en la segunda mitad del siglo XVI¹⁴.

Al tiempo que el problema converso pasa a segundo plano, la muerte del infante Juan cobra protagonismo, modificándose entonces la memoria de los Reyes Católicos. Ya en el testamento de la reina Isabel en Medina del Campo (1504) se había expresado su deseo de hacer un sepulcro para el infante Juan en Santo Tomás de Ávila. Este se concreta en 1511 cuando el rey Fernando hace el encargo a Domenico Fancelli y en 1513, cuando se ubica en el crucero, delante del altar mayor, interrumpiendo la contemplación del *sacramento de herejes* y de parte de las tablas dedicadas a Tomás de Aquin¹⁵. La modificación es muy significativa, la propaganda dominica e inquisitorial pasa a segundo plano en pos de la memoria fúnebre de la familia real. A partir de este momento, el monasterio de santo Tomás

12 El sacramento de herejes es la Sagrada Forma que habría sido profanada con ocasión del caso inquisitorial del Santo Niño de La Guardia y que actuaba a modo de reliquia.

13 Vid. ALCALÁ 2001, 13.

14 Vid. PÉREZ DE COLOSIA RODRÍGUEZ 1984, 265-277, quien ha estudiado especialmente los autos de fe celebrados en Granada durante los años 1575, 1577, 1584, 1587 y 1593, comprobando las dificultades para hacer frente a los gastos en materiales (indumentaria, carpintería de madera, cruces, velas...) y en personal; lo que lleva a que se limite su número y su asiduidad.

15 Justamente, el sepulcro del infante Juan obliga a modificar esta parte de la iglesia, sobre elevando el altar y el retablo mayor de Tomás de Aquino para salvar el obstáculo visual que suponía el sepulcro hecho por Fancelli (vid. CAMPDERA, 2006, 154).

pasa a formar parte del circuito de edificios por los que los reyes han ido distribuyendo los sepulcros de sus más allegados¹⁶.

Las tablas de la *Virgen de los Reyes Católicos* y el *Auto de Fe*, piezas clave del programa iconográfico pierden empuje en este momento, sin que sepamos a ciencia cierta qué ocurre con ellas en este período. En efecto, aunque es en este período cuando se ennoblece la zona regia, no se ha hallado ninguna noticia documental que atestigüe un cambio de ubicación para estas dos piezas. Seguramente en la década de 1540' se llevan a cabo los cuartos reales en el piso alto del claustro de los Reyes y en fechas próximas se habilita un acceso directo desde estos cuartos hasta el coro en alto a los pies de la iglesia¹⁷. Pero ni en los cuartos reales, ni en el coro en alto, ni en ningún otro lugar del interior de la iglesia, tiene sentido una reubicación de los dos cuadros. Para empezar, la documentación no menciona en ninguna ocasión una capilla real en el ámbito de los cuartos reales, que sería el lugar idóneo para una hipotética reubicación del *Auto de Fe* y la *Virgen de los Reyes Católicos*. Por otra parte, se constata que el espacio religioso más importante para los reyes es el coro en alto desde donde se ve el crucero y altar mayor, espacio que tiene consideración de capilla real, por estar enterrado aquí el infante Juan. Tampoco parece probable que el *Auto de Fe* y la *Virgen de los Reyes Católicos* ocuparan algún espacio en el coro en alto o en la cabecera de la iglesia, a la vista de los reyes; no hay espacio material para su ubicación. Así que documentalmente no se puede probar qué ocurre con la tabla del *Auto de Fe* entre el siglo XVI y el XVIII.

El último desplazamiento del *Auto de Fe* de Berruguete debe datarse en el siglo XVIII, coincidiendo con los primeros hitos historiográficos del monasterio, y por tanto bien distante de las tres campañas constructivas del edificio, finalizadas hacia mediados del siglo XVI¹⁸. Pero este cambio de emplazamiento es de tal calibre que altera en su totalidad el programa artístico original y explica la enorme dificultad en el análisis de este conjunto. Además del *Auto de Fe*, una serie importante de piezas se desmontan y trasladan al piso alto del claustro de los Reyes Católicos, como si fuese este el lugar más apropiado a su significado original.

16 CELA ESTEBAN 1990, abordó estos conjuntos en su tesis. Así, a modo de ejemplo, recuérdese que San Juan de los Reyes en Toledo iba a ser panteón regio hasta que la toma de Granada da un golpe de timón a la propaganda regia y se decide que sea la capilla real de Granada la que albergue los cuerpos de los monarcas (los sepulcros de los Reyes Católicos de Fancelli y el sepulcro de Juana y Felipe de Bartolomé Ordóñez). En Guadalupe se ubicaban los sepulcros de Enrique IV y de su madre, la primera esposa de Juan II.

17 Hipótesis de CAMPDERÁ 2006, 143-163. Estos cuartos reales no aparecen mencionados con claridad hasta la 2ª mitad del s. XVI (en relación a la visita de Felipe II en 1570 y de Felipe III en 1601) lo que complica saber la fecha exacta de su construcción, si bien Campderá insiste en situarla en torno a la década de 1540. Además, coincidiendo con su construcción, van aumentando las necesidades universitarias de modo que las dependencias docentes empiezan a interactuar con las regias, transformando su aspecto y dificultando aún más el estudio crono-constructivo de esta parte. En principio el piso bajo del claustro de los Reyes se destina a uso universitario y el piso alto a uso regio.

18 SCHOLZ 1992, 69, dice que los altares laterales de Santo Domingo y San Pedro mártir fueron desmontados en una reforma de época barroca y que probablemente ya en este momento los cuadros fueron llevados al piso superior del Claustro de los Reyes, donde los vio Antonio Ponz y Cruzada Villamil (Vid. SCHOLZ-HÄNSEL 1992, 67-82).

Antonio Ponz [1788] y Gregorio Cruzada Villaamil [1865] aseguraron que las tablas de los retablos de santo Domingo de Guzmán y Pedro Mártir de Verona, originariamente situadas en los laterales del templo, habían sido reubicadas en el claustro alto de los Reyes Católicos¹⁹. Villaamil dijo además que eran doce tablas y estaban insertas en marcos de yeso. Asimismo, Villaamil vio en este mismo lugar, en el claustro alto de los Reyes Católicos, la *Virgen de los Reyes Católicos* y el *Auto de Fe de Santo Domingo*, que según él debían formar grupo junto con un segundo Auto de Fe que habría sido vendido en Londres. Martín Carramolino [1862: 68] indicó la temática de este auto de fe perdido; se trataría de uno ambientado en el siglo XIII (1236, Palencia), el más antiguo conocido, en que el rey Fernando III cargaba un haz de leña para quemar a los herejes²⁰. Esta reubicación es la que hizo que estas piezas entrasen en la política de desamortización y saliesen del convento para llegar al Museo del Prado, con la consiguiente descontextualización que ello supuso. Según Scholz [1992: 69], durante la desamortización del monasterio en 1836, una comisión de la Real Academia de San Fernando pudo poner a salvo nueve de las doce tablas, que posiblemente se llevaron primero al Museo de la Trinidad y luego al Prado. En principio, nada sabemos de las tres faltantes.

Estas últimas noticias proporcionadas por la historiografía artística son las que han fundado la visión del *Auto de Fe* como obra aislada, independiente de los retablos colaterales, unida en cambio a la *Virgen de los Reyes Católicos* y a un segundo auto de fe descrito por Carramolino. Pero esta visión es fruto de la recomposición que encuentran los historiadores del s. XVIII y XIX, sin que tenga por qué ser fiel al programa original concebido en la última década del siglo XV. Por ello, nosotros pensamos que es viable que el *Auto de Fe* no fuese una obra independiente, sino una pieza más del programa iconográfico de los retablos laterales diseñados por Berrugete. Lo que ocurre es que los retablos colaterales, dedicados a Pedro de Verona y Domingo de Guzmán, desmontados, se exponen hoy en el Museo del Prado como obras sueltas, lo que distorsiona su comprensión. No obstante, si comparamos estos retablos laterales con el retablo principal dedicado a Tomás de Aquino y que se conserva *in situ* en el convento abulense, podemos inferir que tendrían una estructura similar, compuesta por cinco tablas, es decir una tabla central dedicada al santo titular y dos tablas principales en cada una de las calles laterales. En ese caso, en el retablo lateral dedicado a Domingo de Guzmán faltaría una tabla y esa podría ser perfectamente el *Auto de fe*.

Si diésemos por buena esta hipótesis, los retablos colaterales estarían completos en lo esencial, aunque deberíamos reconsiderar su composición. A nuestro juicio el de Santo Domingo podría estar integrado por la efigie del santo en el centro²¹, más cuatro tablas laterales: la prueba de fuego, la resurrección de Napoleón Orsini, la aparición de la Virgen y el auto de fe presidido por Santo Domingo²². El auto de fe tiene unas dimensiones de

19 PONZ 1788, t. XII, 327; CRUZADA VILLAAMIL 1865, 182-186.

20 Estas noticias de Ponz, Villaamil y Carramolino, han sido puestas en valor por la historiografía del arte de las últimas décadas a través de los estudios de SCHOLZ 1992 y CABALLERO ESCAMILLA 2009b.

21 Con los atributos habituales: lirio, libro y alanceando a un animal en llamas a sus pies, el alboraco o animal que alude a la lucha y persecución de los falsos conversos. Además, se resalta la labor de *enquisidor* de Santo Domingo, como dice la inscripción de su aureola.

22 Lo que narran estas tablas es lo siguiente. La *quemada de libros* recoge la prueba a la que somete Santo Domingo unos libros cátaros, que son arrojados a una hoguera para comprobar su ortodoxia; si al-

154x92 mientras que el resto de tablas son algo más pequeñas, midiendo 130 x 86 (aparición a la Virgen) y 122 x 83 (resurrección de Orsini y prueba de fuego). No obstante, la temática del auto de fe encajaría a la perfección en el retablo y las dimensiones no son tan diferentes como para no poderse adaptar al marco arquitectónico del retablo. Además, habría que tener en cuenta que mientras que el auto de fe conserva el arco pintado original que cobijaba la escena, el resto lo han perdido, y esto podría hacer variar sensiblemente la anchura de la tabla, que es donde se observa mayor variación. Por otra parte, si acudimos a la descripción del diputado de Ávila que ve la tumba de Torquemada a fines del siglo XVII, observaremos que da cuenta de la existencia de la *Virgen de los Reyes Católicos*, pero que nada dice del auto de fe presidido por Santo Domingo, así que éste perfectamente podría estar en otro lugar, unido a las tablas mencionadas en el párrafo anterior²³.

Por último, pero no menos importante, el elemento que más ha interesado a la historiografía artística referida al *Auto de Fe* y donde se hace más necesaria una revisión es el proceso inquisitorial del Santo Niño de La Guardia, pues este pudo ser el trasunto temático de la tabla. En los condenados a la hoguera se ha querido ver a los que participaron en el caso de La Guardia, aunque esta hipótesis tiene varios puntos débiles y por ello es difícil de probar. Ninguna inscripción en el cuadro da los nombres de los condenados. Tampoco coinciden en número los representados con lo que recogen los hechos históricos²⁴. Es

gundo se salva del fuego es una señal milagrosa que indica que está libre de toda sospecha. Este relato tiene un gran paralelismo con la trayectoria vital de Torquemada, quien, en 1483, al poco de haber sido nombrado inquisidor general, organizó una gran quema de libros en el convento dominico de San Esteban de Salamanca. Además, esta actuación de quema de libros fue frecuente por parte de la inquisición, es un ejemplo más del poder o efectismo de lo efímero. La tabla del *rezo de los dominicos ante la Virgen* es la más difícil de situar. Sobre sus distintas hipótesis escribió CABALLERO ESCAMILLA 2009c, 375, aunque no parece haber ninguna definitiva o absolutamente convincente; de modo que podría tratarse de un fraile de Bolonia poseído por el diablo cuestión por la que los dominicos cantan la Salve ante la Virgen, o de los dominicos de Montpellier que en 1247 tienen la visión de la Virgen durante el canto de la Salve, o de los dominicos que como propagadores del Rosario son protegidos por la Virgen. La *resurrección de Napoleón Orsini* recoge un milagro atribuido a Santo Domingo, según el cual este joven habría muerto al caer del caballo y habría sido devuelto a la vida. La última pieza sería el *Auto de Fe* que es el objeto central de nuestro estudio.

- 23 CABALLERO ESCAMILLA 2007b, 1309-1310, considera que la *Virgen de los RRCC* debió estar desde su realización, hacia 1497, en el espacio claustral destinado a ser la tumba de Torquemada. Sabemos que esta tumba se situaba en el capítulo del convento y que desapareció al completo en un gran incendio de 1699. Pero hay un documento anterior al incendio, de un diputado de Ávila, quien, en 1688, describe esta tumba, indicando claramente que junto al túmulo de alabastro del inquisidor se situaba el cuadro de la Virgen de los RRCC: *Hay en el altar de dicho capítulo en un túmulo de alabastro con el escudo y sus armas. Sobre él una Coronación con varias labores. En medio un nicho cuyo vano llenan un retablo de pinturas finas: en el medio Nuestra Señora, en el lado de la epístola Santo Tomás y San Pedro Mártir y a los pies la Católica reina Doña Isabel. En el lado del Evangelio, Santo Domingo, glorioso patriarca de su religión y más abajo, una efigie verdadera y propia del inquisidor general y confesor de los Reyes Católicos fray Tomás de Torquemada, en correspondencia de San Pedro Mártir, haciendo con el santo inquisidor correspondencia como quien le siguió en el Tribunal santo de la Santa// Inquisición. A los pies de Nuestra Señora el Católico rey D. Fernando. Tenía alrededor una reja de hierro para evitar pisar por encima.* Este documento lo da a conocer Caballero Escamilla en su artículo y se conserva en el archivo del convento (Archivo del convento de Santo Tomás de Ávila, *Libro Becerro 1776. Sacado en septiembre de 1688*, por un diputado de Ávila, cajón núm.1, núm.4, f.11).
- 24 Este caso ha sido bien resumido por RODRÍGUEZ BARRAL 2006b.

probable que el auto de fe del 1491 impactara a Berruguete, pero no podemos saber hasta qué punto representó este tal cual sucedió o si, por el contrario, creó una imagen ideal del proceso de la Inquisición. Caballero Escamilla [2009a] señaló hace tiempo una cuestión fundamental en la valoración de la tabla de Berruguete, y es que no se representa un auto de fe concreto sino un auto de fe ideal, la síntesis mental de lo que debió ser un auto de fe a finales del xv y, en consecuencia, los personajes y motivos representados pertenecen a distintas épocas, relatos y geografías, incorporando también figuras anacrónicas, como el propio de Santo Domingo, que vivió en el siglo xiii.

En definitiva, sin negar ni cuestionar las relaciones entre esta pieza y el clima anti-converso de la época, nuestra hipótesis es que la tabla del *Auto de Fe* es en algunos puntos ambigua o poco contundente. En definitiva, creemos probado que no son las fuentes documentales las que avalan las relaciones entre la pieza y el ambiente inquisitorial, sino que es la historiografía artística la que es responsable de esta visión de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid: Laberinto, 2001.
- ALCARAZ FERNANDES RIBEIRO, Benair, «A Inquisição e a legitimação do poder através da Arte: o programa iconográfico do Convento Dominicano de Santo Tomás em Ávila», *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, ANPUH/SP-USP, São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008*, 2008.
- BERNIS, Carmen «Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra», *Archivo Español de Arte*, XXX, 125 (1959), págs. 9-28.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, «El Códice Medieval como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila», en VVAA, *Libros con Arte. Arte con Libros*, Cáceres: Universidad de Extremadura y Conserjería de Cultura y Turismo, 2007a, págs. 147-159.
- , «El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial», en Luis Antonio Ribot García, Julio Valdeón Baruque y Elena Maza Zorrilla, coord., *Isabel la Católica y su época: actas del Congreso Internacional, Valladolid-Barcelona-Granada, 15 a 20 de noviembre de 2004*, Madrid, 2007b, vol. 2, págs. 1283-1311.
- , «Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano», *Res publica: revista de la historia y del presente de los conceptos políticos*, 18 (2007c), págs. 395-412.
- , «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios*, 173 (2007d), págs. 20-41.
- , «El caso del Santo Niño de La Guardia y sus efectos sobre la convivencia entre culturas en la ciudad de Ávila», en Beatriz Arizaga Bolumburu y Jesús Ángel Solórzano Telechea (coords.), *La convivencia en las ciudades medievales*, 2008a, págs. 163-178.
- , «Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado, eslabones de un mensaje inquisitorial», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 101 (2008b), págs. 7-30.
- , «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes», *Archivo Español de Arte*, vol. 82, 325 (2009a), págs. 19-34.
- , «Los gestos de la Inquisición: el Auto de Fe de Pedro Berruguete», en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008- noviembre 21-2008*, Murcia: Editum, 2009b.

- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, «Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila», *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1 (2009c), págs. 357-387.
- , «La violencia de las imágenes al servicio del poder: el retablo de San Pedro de Verona en el convento de Santo Tomás de Ávila», en Adolfo Carrasco (coord.), *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León: aportaciones de jóvenes historiadores*, 2010, págs. 147-164.
- CAMPDERA GUTIÉRREZ, Beatriz I., «Arte y Arquitectura en Santo Tomás de Ávila», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *Monjes y monasterios españoles: actas del simposium (1/5-IX-1995)*, 1995, vol. 1, págs. 199-226.
- , «Luces y sombras de un monasterio abulense: Santo Tomás de Aquino en la ciudad de Ávila», *Historia Abierta*, 22 (1998), págs. 8-11.
- , *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006.
- CELA ESTEBAN, María Estrella, *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, tesis doctoral UCM, 1990.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Catálogo provisional historia y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, págs. 182-186.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana «Los Reyes Católicos y los lugares de la memoria de los santos dominicos», en J.A. García de Cortázar y Ramón Teja (coords.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, 2016, págs. 245-281.
- PÉREZ DE COLOSIA RODRÍGUEZ, María Isabel, «Los gastos en el auto de fe inquisitorial», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 7 (1984), págs. 265-277.
- PONZ, Antonio *Viaje de España*, Madrid, 1788, t. XII.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, «Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 97 (2006a), págs. 279-348.
- , «La acusación de crimen ritual. Una aproximación a su iconografía a partir del caso del Santo Niño de La Guardia», *El Olivo*, XXX, 63 (2006b), págs. 65-100.
- , *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba-arte*, 12 (1992), págs. 67-82.
- , «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40 (1994), págs. 301-320.
- , *Inquisition und Kunst: Convivencia in Zeiten der Intoleranz*, Frank & Timme, 2009.
- SILVA MAROTO, Pilar; LUCCO, Mauro y YARZA LUACES, Joaquín, *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Catálogo de Exposición en la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) del 4 de abril al 8 de junio de 2003, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en *Poderees públicos en la España medieval: principados, reinos y coronas*, Pamplona, 1997.
- , «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Mártir de Pedro Berruguete», en Alpers Svetlana, *Historias Inmortales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, págs. 25-54.

**RIQUEZAS DE INDIAS EN ANDALUCÍA:
PODER, DINERO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA.
APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN**

GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA

Universidad de Almería

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

Universidad de Granada

RESUMEN

Aproximación a un análisis del estado de la cuestión en relación a los estudios sobre mecenazgo, coleccionismo y patrocinio de obras de arte desarrollados a ambos lados del Atlántico, centrándonos en Andalucía como elemento de conexión y *leit motiv* del discurso planteado. A este trabajo adjuntamos un ejemplo de material documental inédito, que servirá de base para futuras investigaciones contribuyendo de esta manera a generar una visión clara de sus posibilidades en investigación.

PALABRAS CLAVE

Mecenazgo, historiografía, fuentes documentales, Andalucía, América.

ABSTRACT

An approach to analyzing the status of the studies regarding art patronage and art collecting on both sides of the Atlantic; with a focus on Andalusia as a connecting element and Leitmotif of our discourse. We have attached an unpublished documentary that serves as a basis for future research. Our contribution generates a clear vision of the possibilities of this research.

KEYWORDS

Art patronage, historiography, documentary sources, Andalusia, America.

En los últimos veinte años la investigación sobre el patrimonio cultural y artístico americano se ha consolidado como una línea de trabajo preferente de la historiografía hispana en general y andaluza en particular. Numerosas contribuciones realizadas tanto desde el ámbito de la investigación universitaria como desde otras instituciones, fundamentalmente desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, han abierto el campo de trabajo a nuevos problemas y temáticas más acordes con las interpretaciones dadas por diferentes disciplinas y perspectivas, desde la historia del arte a la historia de la cultura, desde la antropología histórica a la historia de las imágenes.

Para la época virreinal uno de los temas prioritarios en este contexto historiográfico ha sido el intercambio artístico entre España y América, una línea de investigación que cuenta con una abrumadora bibliografía que ha puesto el acento en diferentes cuestiones, todas ellas interconectadas y entre las que caben destacar: la exportación de obras de arte hispanas a través del comercio con América del puerto hispalense, su difusión e influencia en la conformación de los diferentes centros artísticos virreinales; la relación entre el arte europeo, hispano fundamentalmente, y el americano, en cuanto a modelos compositivos e interpretativos; las aportaciones de los artistas hispanos y europeos que se afincaron en América a las distintas escuelas y centros productivos autóctonos; los temas e iconografías hispanas y su interpretación americana; y, por supuesto, todos los aspectos derivados del mecenazgo, clientelismo y patrocinio artístico por parte de las élites dirigentes, desde la documentación y localización de piezas hasta el análisis de la promoción artística y las relaciones de poder establecidas.

Esta última problemática centrada en el mecenazgo, el coleccionismo y la promoción artística se muestra como una de las líneas de investigación más dinámicas y reveladoras de las complejas relaciones culturales existentes entre ambos mundos, las cuales transformaron tanto la sociedad americana como la andaluza. El presente trabajo es una aproximación a un estado de la cuestión sobre el tema, una revisión para seguir escribiendo y revelar la incidencia de América en Andalucía a través de los personajes retornados, sus riquezas forjadas en Indias, la tupida red de relaciones de poder que tejieron en sus lugares de origen y el imaginario americano que plasmaron en muchas de las empresas artísticas que aquí promovieron¹.

MARCO HISTORIOGRÁFICO SOBRE MECENAZGO ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA

El monopolio del comercio con Indias otorgado a los puertos de Sevilla y Cádiz, este último ya durante el siglo XVIII, cimentaron unas relaciones privilegiadas entre Andalucía y el mundo americano. Los intercambios artísticos y las transferencias culturales entre ambos territorios durante la época virreinal anduvieron caminos de ida y vuelta. A América desde Andalucía llegó un considerable número de artistas, como los sevillanos Gaspar de la Cueva y Andrés de la Concha o el granadino Francisco Gómez de Valencia entre otros muchos,

1 Esta comunicación se enmarca en el Proyecto I+D «Excelencia» titulado «MUTIS. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur. HAR2014-57354-P» dirigido por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada Rafael López Guzmán.

especialmente en los momentos iniciales de la colonización influyendo de manera decisiva en la conformación de los centros artísticos autóctonos, lo cuales, posteriormente, irán contando con creadores locales capaces de satisfacer los gustos de las sociedad virreinal ya plenamente establecida².

Este camino de ida también fue emprendido por un considerable número de obras que llegaron a los distintos territorios americanos desde los dinámicos talleres sevillanos, contribuyendo a la formación de ese gusto virreinal, especialmente los afamados obradores de Juan Martínez Montañés y Francisco de Zurbarán, estudiados con gran precisión por la historiografía artística a uno y otro lado del Atlántico. Los pioneros trabajos de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta destacaron fundamentalmente porque localizaron y estudiaron las obras de estos artistas en América, concretamente en Guatemala y Honduras el primero, en Colombia y Venezuela el segundo. Ambos iniciaron una línea de investigación sumamente fructífera que fue continuada ya en la década de los años 1980 y 1990 por investigadores de la talla de Jorge Bernales Ballesteros, quien se centró en la escultura andaluza existente en el virreinato del Perú, y Juan Miguel Serrera Contreras dedicado al arte de la pintura y, concretamente, al papel preeminente que tuvo el obrador de Francisco de Zurbarán en el comercio artístico indiano. Su estela en la historiografía andaluza actual se ha diversificado y son varios los grupos de investigación y los especialistas que continúan profundizando en esta temática³.

Estrechamente ligado a esta circulación de obras de arte desde Andalucía a América hay que vincular la circulación de personas y, en última instancia, de ideas y tradiciones culturales, poniendo entonces de relieve toda la problemática derivada del mecenazgo y la promoción artística. Nuevamente, las investigaciones sobre el mecenazgo ejercido por personajes andaluces en América han sido muy numerosas revelando el gusto de estas élites en programas arquitectónicos, decorativos e iconográficos, si bien centrados tradicionalmente en las figuras de los virreyes, la nobleza y altos dignatarios eclesiásticos. Sin embargo, la complejidad de la sociedad virreinal y la necesidad de representación de sus diferentes estratos para definir las relaciones de poder existentes entre ellos, se ha convertido en uno de los planteamientos historiográficos más enriquecedores sobre el arte americano desde la década de los años 1980 en adelante, extendiendo las investigaciones hacia

2 Alfredo J. MORALES MARTÍNEZ, «Presencia del arte barroco mexicano en Andalucía». En Rafael López Guzmán, coord., *Andalucía y América. Cultura artística*, Granada: Editorial Atrio, págs.13-29.

3 En la Universidad Hispalense tres grupos de investigación trabajan los temas relacionados con los artistas y obras de ascendencia andaluza que se conservan en América. Son los grupos «Laboratorio de Arte», «Fuentes para la historia del Arte Andaluz» y «LARAÑA» con investigadores como Alfredo Morales, Jesús Palomero, Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez Sánchez. Por su parte en la Universidad Pablo de Olavide destaca el grupo «Cuadratura» dirigido por Fernando Quiles. También esta línea está presente en el grupo de investigación «Andalucía y América. Patrimonio y relaciones artísticas» de la Universidad de Granada con el investigador Rafael López Guzmán. Por otro lado, la Escuela de Estudios Hispanoamericanos perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con el grupo de investigación «Andalucía y América: relaciones, influencia e intercambios», se ocupa de las relaciones artísticas que aquí nos interesan. Sobre el panorama de la investigación andaluza sobre el patrimonio artístico americano véase Rafael LÓPEZ GUZMÁN y Gloria ESPINOSA SPÍNOLA, *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2013.

otros tipos de público. Así, como señala Luisa Elena Alcalá para el tema de la pintura, si bien puede extenderse al resto de manifestaciones artísticas,

al poner en primer plano el contexto histórico local se liberaba al objeto de estudio de la metodología dominante, que era el análisis formal, y de las tendencias de la bibliografía anterior a subrayar la dependencia de modelos europeos en detrimento de los modelos artísticos locales. A su vez, los estudios de la recepción de obras de arte, un enfoque que es aún más reciente en nuestro campo, ha incrementado la sensibilidad sobre la definición de público o, más adecuadamente, sobre la existencia de públicos simultáneos. Junto con la investigación sobre mecenazgo, ha permitido también que se plantearan cuestiones de visión, poder y negociación de identidades a través del arte⁴.

Por consiguiente, nos encontramos con una sociedad sumamente diversificada que genera obras de arte muy distintas atendiendo a las diferentes estrategias de representación y categorías temáticas propias de cada uno de los grupos sociales, con un estamento religioso dividido entre el clero secular y regular, y una cultura civil compuesta por grupos muy dispares, desde los criollos hasta las capas más bajas, pasando por las élites indígenas.

Ahora bien, si realizamos una visión «en perspectiva» de toda la problemática derivada del mecenazgo y el coleccionismo de las élites andaluzas vinculadas con América podemos observar como las investigaciones sobre los caminos de vuelta y/o retorno de algunos de estos hombres y mujeres a sus lugares de origen y familias, ha sido una cuestión «menor» en el marco tradicional de la historiografía andaluza si bien, al amparo de los nuevos enfoques metodológicos, especialmente los derivados de la historia cultural, la historia de las imágenes o la microhistoria, se están realizando aportaciones muy significativas por parte de distintos especialistas que están abriendo una nueva veta para futuras investigaciones.

Principalmente, los estudios se han centrado en identificar y analizar las piezas de origen americano que forman parte del patrimonio cultural andaluz. El intercambio comercial entre ambas orillas del Atlántico propició que, como signo de distinción y formando parte del ajuar doméstico de las clases más pudientes andaluzas, particularmente sevillanas, se adquirieran piezas de artesanía como lacas, cerámicas, joyas, además de orfebrería y todo tipo de obras suntuarias procedentes de los más diversos centros artísticos americanos. Por otro lado, se encuentran todos los ajuares y donaciones efectuados desde el ámbito religioso, viajando hacia el sur peninsular toda una amalgama de piezas y devociones.

Algunas de las aportaciones que nos muestran nuevas perspectivas sobre estos temas de trabajo son las de Antonio Urquizar Herrera⁵ en el contexto específico de las casas de la nobleza andaluza del Renacimiento; Fernando Quiles García con diferentes trabajos sobre los comerciantes que traficaron con indias pero que terminaron afincándose en sus poblaciones andaluzas de origen promoviendo programas artísticos identificadores de su privilegiado status económico y por ende social⁶; y María de los Ángeles Fernández Valle,

4 Luisa Elena ALCALÁ, «La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas», en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, ed., *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, págs. 26-27.

5 ANTONIO URQUIZAR HERRERA, «Imaginando América: objetos indígenas en las casas nobles del Renacimiento andaluz», *Historia y genealogía*, 1 (2011), págs. 205-221.

6 FERNANDO QUILES GARCÍA, «El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII», *Atrio*, 13 y 14 (2007/2008), págs. 111-126.

analizando las complejas transferencias culturales traducidas en imágenes que llegaron a establecerse entre ambos espacios, porque en los personajes retornados el impacto de América fue tan profundo que,

transformó la mentalidad e identidad de cada uno de ellos, participando estos actores en un proceso de globalización cada vez más intenso. Es probable que quienes se beneficiaron del comercio transatlántico tuvieran la necesidad de manifestarlo en sus hogares, agradeciendo a vírgenes y santos americanos en su intimidad, a través de estampas, pinturas y esculturas, pero también proyectándolo en donde serían valorados y venerados, es decir, en las fachadas de sus propias casas, dando identidad a la estirpe familiar⁷.

Nuevos enfoques, por tanto, que nos permitan seguir escribiendo, evidenciar esos nuevos públicos simultáneos también en Andalucía y, en el caso de los «indianos», las prácticas y los modos de vida que en su tierra natal generaron tras pasar por el tamiz americano. Historias de comerciantes y marinos como las que escribe Fernando Quiles en su monografía sobre Sevilla y América durante el barroco⁸, o sobre esos «otros personajes», criados, eclesiásticos de clase media, burócratas etc., como aquellos que proponemos a continuación, porque pensamos tal como señala el investigador francés Pierre Dédieu que con el paso a América se articuló una maraña de lazos familiares y de relaciones de servidumbre entre personajes de diferente ascendencia social que permitió la creación de

un colectivo afincado en España del que sólo algunos miembros pasaban materialmente a Indias, pero en el que todos se beneficiaban de Indias..., por tanto, resulta imprescindible tomar el factor indiano en el estudio de la sociedad española del Antiguo Régimen, como tomar en cuenta el factor europeo en el estudio de la sociedad americana. Y tomarlo en cuenta no como un aspecto marginal, que afectaría a grupos reducidos y un tanto periféricos, sino como uno de los motores principales de la construcción de la sociedad española y su jerarquización⁹.

FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL MECENAZGO ARTÍSTICO ANDALUZ

Uno de los temas, por tanto, con más proyección dentro del panorama científico andaluz en relación con el mecenazgo artístico se centra en la investigación sobre aquellas personalidades que, partiendo de Andalucía, se enriquecieron en mayor o menor modo en tierras de Ultramar, revirtiendo posteriormente una parte o la totalidad de esas ganancias en sus localidades y tierras de origen. El nexo común lo encontramos, en el retorno de dinero,

7 María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE, «Imágenes americanas en la cultura visual andaluza (s. XVII-XVIII)» en Sandra Olivero Guidobono y José Luí­s Caño Ortigosa eds., *Temas americanistas. Historia y diversidad cultural*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 2015, págs. 231-249.

8 Fernando QUILES GARCÍA, *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, Sevilla: Bosque de Palabras, 2009.

9 Jean-Pierre DEDIEU, «El séquito de los obispos que pasaron a Indias en la primera mitad del siglo XVIII», *Hal. Archives-Ouvertes*, 2006, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00105935> (consulta 30 de Abril de 2016).

de obras de arte y de otros objetos de valor que contribuyeron al ennoblecimiento de sus linajes, si no eran ya familias de reconocido prestigio al momento de partir, y al descargo de sus conciencias dentro de una sociedad marcada por el sentimiento piadoso y la práctica de una profunda fe.

El objetivo de estas actuaciones no era otro que fortalecer su imagen de cara a sus conciudadanos, mejorar sus influencias políticas, sociales y religiosas adquiriendo una nueva forma de respeto que se pretendía trascendiera su vida, ya que como advierte Herrerros Moya «el ansia de memoria» será uno de los aspectos más destacados de su proceder¹⁰. El medio para adquirir estos objetivos será fundamentalmente el dinero, tanto es así que la imagen que se va a forjar de esos «indianos» en su propia época será la de derrochadores y ostentosos, aspecto que dará forma a un tipo social propio que se colará en muchas de las obras de nuestro Siglo de Oro, a veces satíricamente como ocurre con Lope de Vega.

Para alcanzar sus metas la obtención de títulos y/o cargos era crucial, éstos debían conseguirse por vía de méritos, pero en la práctica podían comprarse camuflándose su adquisición en algunos casos como donativos. La realidad de la evidencia demuestra que «prácticamente hasta el inicio de la década de los años treinta (del siglo XVIII) los indianos llegaron a monopolizar casi por completo la compra de títulos nobiliarios»¹¹. Ahora bien, una vez obtenidas las distinciones se trataba de asegurar su influencia y memoria para la eternidad, así en la vía terrenal su estrategia era la adquisición de tierras y otro tipo de bienes raíces, la compra de viviendas situadas en lugares emblemáticos de la ciudad donde lucir sus escudos de armas y la fundación de mayorazgos que garantizaran la unidad e indivisibilidad de su fortuna y su transmisión controlada a miembros de su familia.

Prueba de ello es la gran cantidad de documentación notarial generada que se puede rastrear a partir de sus testamentos. Por otro lado, por la vía espiritual el procedimiento se ejemplifica con la compra de capillas en edificios religiosos en las que establecer su panteón familiar presidido también por sus escudos de armas o a través de lápidas con inscripciones, la donación de objetos a los templos que garantizaran su presencia continuada y la fundación de obras pías y capellanías con misas a perpetuidad o, como refieren los documentos *para siempre jamás*.

Todas estas actuaciones y vías, entre otras menos comunes, generaban, como advertimos, una gran actividad notarial cuya documentación aparecerá bastante dispersa, en función del itinerario seguido por nuestros mecenas y del destino final de sus voluntades¹². Así, para la consulta de legajos relativos a obras pías de carácter religioso o caritativo, capellanías u otros asuntos relativos a la iglesia son fundamentales los archivos eclesiásticos, el más importante a nivel provincial es el archivo diocesano o del obispado que suele conser-

10 Gonzalo J. HERREROS MOYA, «Así en la tierra como en el cielo. Aproximación al estudio de las capellanías en la Edad Moderna: entre la trascendencia y la política familiar. El caso de Córdoba», *Historia y genealogía*, 2 (2012), págs. 111-141.

11 FRANCISCO ANDÚJAR CASTILLO y María del Mar FELICES DE LA FUENTE, «Nobleza y venalidad: el mercado eclesiástico de venta de títulos nobiliarios en el siglo XVIII», *Crónica Nova*, 33 (2007), págs. 131-153.

12 Sobre este tema si bien centrado prioritariamente en el coleccionismo nobiliario véase FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ, «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España», *Antigramas*, 24 (2009), págs. 135-153.

var, independientemente de las vicisitudes históricas de cada caso particular, información importantísima de las parroquias, conventos e iglesias de su jurisdicción, por supuesto el archivo de la catedral y los propios de cada templo y de sus hermandades o cofradías también se deben tener en cuenta. A través de estos archivos se puede analizar los fondos de capellanías, la evolución orgánica de las familias (nacimientos, matrimonios, misas por defunciones, enterramientos...), adquisición de capillas, establecimiento de misas y donaciones de objetos litúrgicos o religiosos.

Por otro lado, en lo que se refiere a los archivos de carácter público de titularidad municipal, provincial, autonómica o estatal también nos encontramos con fondos muy dispares en su organización. Para el tema que nos ocupa los archivos más útiles son los de Protocolos Notariales y los Archivos Históricos Provinciales, en ellos se pueden rastrear toda una suerte de documentos muy variados que van desde establecimiento de censos, compra de viviendas, venta y adquisición de todo tipo de bienes, mayorazgos, testamentos, obras pías de carácter social, cartas de dote, donaciones, compra /venta de cargos y títulos, arrendamientos, y demás trámites jurídicos.

En menor medida es útil también el Archivo Histórico Nacional en su Sección Nobleza que contiene información muy relevante agrupada por casas nobiliarias o títulos. Igualmente, el Archivo de la Chancillería de Granada que a nivel andaluz custodia documentos importantísimos (incluidos testamentos, mayorazgos...) que con el tiempo fueran objeto de algún pleito, y cuyo juicio o deliberación también nos aporta una gran cantidad de legajos de suma importancia por su cariz investigador acerca de estos personajes, sus familias y posesiones.

En lo relativo a América no debemos olvidar la valiosísima documentación conservada en el Archivo General de Indias, siendo muy significativos los fondos relativos a la Casa de *Contratación a través de los Bienes de Difuntos*, los *Catálogos de pasajeros a Indias*, la *Contaduría* y, en menor medida, el fondo de *Justicia*¹³. Por otro lado, el Archivo General de Simancas, en su *Registro del Sello de Corte*, nos aporta datos de sumo interés acerca de las provisiones reales, los mayorazgos, las mercedes de títulos de nobleza, y otra documentación afín.

No debemos olvidar, por el caso que nos ocupa, los archivos americanos, pues la labor de nuestros protagonistas transcurrirá al otro lado del Atlántico, por lo que, aquellos aspectos relativos a la familia o linaje de Ultramar se pueden allí encontrar; los ascensos, cambios de destino, desplazamientos, cargos ocupados, pleitos, testamentos, donaciones y demás documentación que nos interesa a nivel español también es perfectamente aplicable en tierras americanas, estando ésta también muy dispersa. En esos casos, los archivos generales de las naciones implicadas son fundamentales, pero también lo son, como en el caso español, los archivos eclesiásticos en todos sus niveles y categorías, y el resto de los archivos públicos, en todas sus secciones, grados y calidades.

13 En este aspecto el estudio y la clasificación realizada por Eva Merino resulta muy ilustrativa. EVA MERINO FLECHA, «El valor de la escritura: tesoros y documentos», en Joaquín García Nistal ed., *Imagen y documento, materiales para escribir una historia cultural*. León: Ediciones El Forastero, 2014, págs. 265-274.

LOS MECENAS «INDIANOS» Y SU LABOR DE PATROCINIO EN ANDALUCÍA

De la enorme cantidad de piezas identificadas procedentes de América durante los siglos XVI al XVIII, localizadas en su mayor parte en edificios religiosos y museos de diferente índole en Andalucía, solo de una mínima parte se conoce su trayectoria. El nombre de los promotores, patrocinadores, mecenas o donantes de estos objetos es por lo general desconocido, por lo que, la elaboración de la historia de cada una de ellas se convierte en una tarea muy compleja, a pesar de que existen a veces marcas o firmas que nos pueden aportar datos relativos a su origen o creación, las cuales nos pueden permitir sustentar nuestras hipótesis e investigaciones. Por otro lado, el análisis de la ingente documentación de archivo nos da idea muy clara de la actuación de estos «indianos» en su labor de mecenazgo artístico en nuestra comunidad, evidenciando además la contradictoria situación entre la abundante información histórica heredada y las escasas piezas identificadas de todas las que en dicha documentación aparecen relacionadas.

Es por ello, que hemos comenzado la realización de una base de datos en la que estamos volcando todos los datos localizados hasta el momento con el fin de poder relacionar campos y establecer conexiones que, de otro modo, sería casi imposible de combinar¹⁴. En ella, nos centramos en la nómina de mecenas donde, a través del estudio documental y el trabajo de campo, podemos ir agregando informaciones relativas a su trayectoria americana y su labor de patrocinio artístico en Andalucía. Las fichas elaboradas cuentan con un campo documental para la revisión y consulta de los fondos primarios a los que siempre acudimos, así como un apartado de bibliografía en los que ir añadiendo a los investigadores que de manera puntual o específica hayan realizado aportaciones al respecto. Una base de datos que esperamos poder ofrecer en el portal de nuestro proyecto de investigación para la consulta de los investigadores interesados, la cual seguirá un formato similar al catálogo de obras que ya está en línea¹⁵.

El objetivo principal es poder elaborar investigaciones históricas que reconstruyan la labor de estos mecenas, su vida, sus influencias, sus bienes y actuaciones con la finalidad de entender mejor las redes de contactos y estrategias de ascenso social que llevaron a cabo y la impronta económica de sus actuaciones en las localidades de origen, donde no solo la familia se beneficiaba de su nueva situación, sino que la explotaba con creces.

Hasta el momento hemos localizado cincuenta y seis mecenas que cumplen con las características del estudio, de ellos sorprende el hecho de que dieciocho sean originarios de la provincia Sevilla y ocho de la de Huelva, lo que remarca más si cabe el hecho de la consabida relación entre ambos continentes a través del puerto hispalense, que por la cer-

14 Una línea de investigación similar, tanto en planteamientos como en metodología, es la desarrollada por Antonio García-Abásolo en sus trabajos sobre el patrimonio americano y filipino en Andalucía, especialmente en el antiguo Reino de Córdoba. Véase ANTONIO GARCÍA-ABÁSULO, «Vida cotidiana y patrimonio», en Rafael López Guzmán (coord.), *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana*, Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, págs. 117-143.

15 <http://www.andaluciayamerica.com/lineas-de-investigacion> (consultado el 25 de junio de 2016). Como ejemplo de este tipo de herramienta de investigación aplicado al conocimiento de las élites españolas del siglo XVIII está la base de datos Fichoz en la que participa el investigador francés Jean-Pierre Dedieu, www.fichoz.org (consultado el 25 de junio de 2016).

canía con el territorio onubense tendrá su mayor reflejo en éste. De Córdoba y provincia son siete los patronos identificados y del resto de capitales andaluzas, excepto Jaén, son menos de cinco los ejemplos. Esto también se debe a la mayor tradición de estudios americanistas realizados en el entorno de Sevilla por la presencia del Archivo de Indias y de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. No obstante, y alejándonos de las aportaciones bibliográficas estos datos comienzan a cambiar por el análisis más detallado de los legajos documentales, por lo que, en estudios posteriores estamos convencidas de que este cuadro estadístico variará. [Fig. 1]

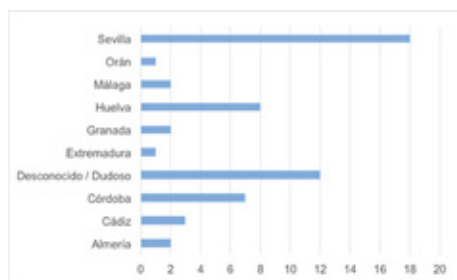


Fig. 1. Cuadro estadístico de la provincia o ciudad de nacimiento de los mecenas identificados.

Ahora bien, en función de las actuaciones de mecenazgo desarrolladas por estos personajes, abundan las donaciones de piezas de platería y fundación de capellanías, que por ahora son las acciones sobre las que más registros contamos, un total de veinticuatro sobre cincuenta y seis mecenas lo que equivale a un 42,8%. No obstante, un dato curioso es que, a pesar de lo que a priori se podría pensar, no hay excesiva correlación entre estas acciones pues en solo dos ocasiones son los mismos mecenas los que fundan capellanías y donan alhajas, mientras que el resto de donantes no coinciden, realizando una u otra acción, pero no ambas.

El mecenazgo de esculturas ocupa la segunda posición, 17,8%, mientras que la compra de capillas y la promoción de obra arquitectónica se encuentra en el tercer lugar, con un 14,2% cada una. Relacionada con la construcción de inmuebles, que pueden ser viviendas, iglesias y conventos principalmente se encuentran las obras pías que en muchos casos contempla la fundación de hospitales, entre otras actuaciones, que asciende a un 10,7%. En último lugar, se encontraría la donación de pinturas, la creación de mayorazgos, el envío de textiles litúrgicos y otros elementos como la institución de fiestas, que ocupan el 8,9%, 5,3% y el 3,5% respectivamente, siendo igualitario este último porcentaje a los últimos casos reseñados.

CRISTÓBAL MARTÍNEZ DE CERDIO Y SU MECENAZGO EN CHICLANA DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

Un ejemplo del proceder de estos «indianos» enriquecidos en América es el caso del almeriense Luis Pérez Navarro, natural de Terque y del que ya realizamos un estudio anterior¹⁶.

16 Guadalupe ROMERO SÁNCHEZ y Gloria ESPINOSA SPÍNOLA, «El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro», en Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carmen López Calderón, *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2016, págs. 233-253.

Este religioso pasaría a las Indias con tan sólo 21 años como criado y posteriormente secretario de cámara del obispo y futuro virrey del Perú, Diego Ladrón de Guevara Orozco y Calderón, no obstante, y aunque nunca dejará de tener contacto con él, su carrera despegará con la llegada del siglo XVIII alcanzando el curato, la vicaría y la judicatura eclesiástica de la Villa de Riobamba en el obispado de Quito y posteriormente ejerciendo como presbítero comisario del Santo Oficio de la Inquisición de la iglesia metropolitana de Quito y canónigo de la catedral.

A su regreso a la Península, el resto de su vida transcurrirá fundamentalmente entre Almería y Granada, iniciando un proceso frenético de compras, fundaciones, donaciones, etc., del que dan fe los archivos notariales. Así, adquiere varias viviendas en ambas capitales y su provincia, funda un mayorazgo, compra varias capillas e innumerables bienes raíces. Además, se hace cargo de la dote de varios miembros de su familia, donde aparecen reseñados conjuntos de alhajas muy ricas que debió traer de Quito o de otros lugares del continente. En el plano espiritual dotará a sus capillas con bienes que permitieran su mejor ornato, además esculpiría su escudo de armas, y tendría intención de colocar rejas y de contratar la creación de varias esculturas que tendrán la misma finalidad en su capilla del convento de San Antonio Abad de Granada¹⁷. En este sentido, la pieza más destacada de las traídas por Pérez Navarro de las que tengamos noticia es una custodia quiteña de gran riqueza compositiva y material que en un principio iba destinada a su capilla de la iglesia mayor de Terque y que por diversas vicisitudes, que analizamos en ese mismo escrito, donaría finalmente a la Real Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, pieza que se conserva todavía.

La adquisición de las capillas devocionales o de enterramiento para los miembros de una misma familia se enmarca tanto en el plano terrenal (manifestación de prestigio, linaje y nobleza) como espiritual pues muchas de ellas llevarán parejo la fundación de capellanías para la celebración de misas perpetuas por las almas de los difuntos o con obras pías, para las que no solo bastaba con la dotación económica que sufragara su coste sino que la vanidad de los propios donantes hará que su recuerdo esté siempre presente en el templo a través del ennoblecimiento de sus capillas y el ornato de otras partes del templo, actos que se percibirán como gratos para la expiación de los pecados y el paso a la otra vida.

Un nuevo ejemplo de este tipo de actuaciones lo encontramos en Chiclana de la Frontera en la provincia de Cádiz que, aunque merece un estudio histórico más profundo, nos sirve perfectamente para ilustrar este tipo de actuaciones por parte de los andaluces enriquecidos al otro lado del Atlántico. Se trata del capitán Cristóbal Martínez de Cerdio, natural de esta villa gaditana y afincado en la ciudad de Los Ángeles de la Nueva España, el cual afirma que:

procurando mostrarme reconosido a los sumos benefisios y mercedes que de la divina magestad de Dios Nuestro Señor e resebido y particularmente en averme consedido vienes tenporales para descanso en esta vida y retornarle algunos dellos para el adorno del culto divino, que atendiendo a la debosión que desde mis primeros años e thenido a la yglesia maior de la Villa de Chiclana,

17 Rafael LÓPEZ GUZMÁN y Guadalupe ROMERO SÁNCHEZ, «El Convento de San Antón y el Mecenazgo Indiano», *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, 21-22 (2014), Número temático: *Ora et Labora. Conventos Granadinos*, págs. 98-108.

adlocación //^{388v} del Señor de San Juan Bautista, e tratado y propuesto de haserle donación de las piasas...¹⁸

De sus datos biográficos podemos realizar una brevísima reseña, así hemos podido saber que era hijo de Juan Fernández de Cerdio y de Isabel de Medina, y que tenía un familiar, probablemente un tío paterno llamado Agustín Fernández de Cerdio, al que remitirá un cajón con piezas mayoritariamente de orfebrería donadas a este templo embarcadas desde el puerto de San Juan de Ulúa.

Los objetos remitidos desde Nueva España son de un enorme valor, éstos, según el orden de aparición en el documento, son los siguientes:

- Una lámpara de plata de setenta marcos¹⁹, es decir de más de 16 kilogramos de peso, por la cual pagó a razón de 11 pesos por marco «de plata y hechura», lo que montaría un total de 770 pesos. Alrededor de la pieza grabó la siguiente inscripción: «Esta lámpara dio el capitán Christóbal Martínes de Cerdio, provinsial de la Santa Hermandad //389r hijo de Juan Fernán-des de Serdio, vesino de la Villa de Chiclana, para el santísimo sacramento en dicha villa».

- Un viril con su pie de plata sobredorada y con vidrieras que pesaba quince marcos y cuatro onzas (3.5 kg.), que le costó por el metal, el dorado y la confección 248 pesos, equivalentes a 16 pesos el marco, también marcado con su nombre y acompañado de un pabellón de tafetán encarnado de Castilla, deshilado y con puntas de oro, que serviría para cubrirlo.

- Un depósito de plata sobredorado por dentro con su tapadera de 10 marcos y 4 onzas de peso, es decir, alrededor de 2.5 kg., a razón de 11 pesos marco, que hacía un total de 115 pesos y 4 tomines, también marcado en el pie con su nombre y protegido por un pabellón de damasco carmesí con guarnición de oro.

- Y cuatro candeleros de plata de 9 marcos (2,070 kg.) de valor de 90 pesos, es decir, a 10 pesos el marco de plata y la hechura.

El valor total de las piezas enviadas por Cristóbal Martínez de Cerdio a la Iglesia de San Juan Bautista de Chiclana montaba 1223 pesos y 4 tomines, lo que puede darnos una idea del valor de estos objetos que, lamentablemente, no se conservan. No obstante, el conjunto de platería no serían las únicas piezas incluidas en el cajón encorado, pues en él iba también un «baldoquín» de terciopelo leonado con su cielo, con el fondo y los flecos de color de oro, forrado en tafetán amarillo, con su altar donde se debía poner la custodia y unos manteles para éste. [Fig. 2]

Por otro lado, dona un censo de 200 ducados del alquiler de una de sus casas de Chiclana para que con ese dinero se comprara aceite y cera para alumbrar el santísimo sacra-

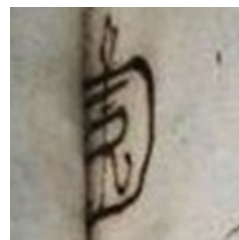


Fig. 2. Marca realizada en el cajón encorado remitido por Cristóbal Martínez de Cerdio desde México, según constancia documental.

18 Archivo Histórico Provincial de Cádiz. *Escritura de donación de plata a la iglesia de San Juan Bautista de Chiclana*. Protocolo 374 de la notaría de Cristóbal Carriego de Chiclana, año 1647, folios 388r y 388v. La escritura completa llega al folio 395v.

19 Un marco, según la RAE, es el peso de media libra que equivaldría a 230 gramos y que se usaba específicamente para el oro y la plata. En el oro dividía en 50 castellanos y el de la plata en 8 onzas.

mento del altar mayor del templo. Como contrapartida solicita que en la iglesia se dijeran dos misas con diácono y subdiácono al año de manera perpetua para rezar por su alma y la de sus padres y familiares difuntos, una el día de la Natividad de la Virgen y la otra el día de Santa Ana²⁰. Un ejemplo más de este tipo de actuaciones que pretendían devolver con elementos materiales a la iglesia los favores y dones recibidos por Dios para la limpieza de su alma en el tramo final de sus vidas.

20 Las misas debían ser cantadas con un responso y un doble de campanas y estar iluminado el templo con velas.

PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS EN CONFLICTO. AL-ANDALUS EN EL ARTE ESPAÑOL. RELATOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS¹

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La historiografía del arte español no siempre ha tenido una misma valoración del arte de al-Andalus. En ocasiones lo valora e incluye como propio y en otras ocasiones lo infravalora y excluye. En este ambiente se produce el nacimiento del arte mudéjar y del arte mozárabe.

PALABRAS CLAVE

Arte Andalusí, Arte Mudéjar, Arte Mozárabe, historiografía del arte español.

ABSTRACT

The Spanish art historiography has valued the Andalusian art in different ways, from its incorporation in different levels to its exclusion or undervaluing. In this context we study the birth of Mudéjar art and Mozarabic art.

KEYWORDS

Andalusian Art, Mudéjar Art, Mozarabe Art, Spanish art Historiography.

Poco después de terminar la Guerra Civil Española, en 1941, se produjo algo insólito en lo que a la historia del arte se refiere. El gobierno de Madrid del general Franco llegó a un acuerdo con el colaboracionista del mariscal Pétain de París, a través de sus respectivos representantes Francisco Íñiguez y Louis Hautecoeur. A través de dicho acuerdo, claramente favorable a España ante la situación política que vivía Europa, se intercambiaron una serie de obras de arte. Dicho lote estaba encabezado por la Dama de Elche, las Coronas de Guarrazar y la Inmaculada Soult de Murillo². La lista de obras llegadas el 8 de febrero de 1941 a Port-Bou se completaba con otras, en cambio, no se pidieron piezas andalusíes, a pesar de su existencia en museos parisinos. Se evidenció que el arte islámico no interesaba al régimen franquista.

HISTORIOGRAFÍA Y MEMORIA

La imagen que tenemos hoy del pasado es la que ha ido construyendo la historiografía de forma siempre interesada, al formar parte del propio contexto cultural que la produce. Es la lente a través de la cual miramos, explicamos e intentamos comprender los tiempos que nos preceden. Tema que nos lleva interesando desde hace años.

En esta ocasión reflexionaremos algo sobre lo que nos gustaría denominar «paradigmas historiográficos en conflicto». La historiografía del arte español ha tenido un problema a la hora de abordar el tema de al-Andalus, pues ha oscilado entre su olvido en los discursos generales y su contención. Es decir, sencillamente lo ha intentado «contener», por no decir domesticar mediante la historiografía de los denominados arte mudéjar y arte mozárabe. Artes que son promovidos y consumidos por cristianos, lo cual no lo olvidemos, es esencial. Desde la historiografía del arte europeo, del cual debería formar parte también al-Andalus, no es sencillo reconocer de forma automática espacios que no tienen su equivalente en el arte comúnmente denominado occidental. No resulta fácil identificar un lugar específico en el que se desarrollan actividades docentes (*madrasa*), que puede también estar vinculados con hombres místicos de gran reputación religiosa y social (*zawiya*, *janqa*), y en donde se pueden hacer prácticas médicas –docentes y asistenciales– (*maristán*), etc. No nos olvidamos de otros lugares. Resumiendo mucho e incurriendo en un sinfín de errores, *maylis* puede hacer las veces de salón de aparato o incluso de reunión o tertulia intelectual; *caravanserrallo* alude a un edificio donde hacen parada los comerciantes con sus mercancías y de cuyo cuidado puede estar al frente una especie de cofradía, por lo que su significado puede verse relacionado con los de *ribat* o *janqa*, es decir, lugares de retiro de hombres religiosos que hacen una vida en comunidad. *Morabito* alude a un lugar vinculado con un santón y su prestigio, que puede convertirse en lugar de peregrinación. Términos que pueden variar de significado con el paso del tiempo. Si carecemos de estos rudimentos de partida, nos resultará muy difícil poder valorar en su justa medida el arte islámico en general y el andalusí en particular. Por otra parte, ¿sería concebible estudiar el desarrollo de la pintura del siglo XIX, o la arquitectura de principios del siglo XX sin acudir a París, Chicago o Viena? Sin dudarlos todos diríamos que no. En cambio, parece

2 GARCÍA BELLIDO 1943; BAZIN 1942-1943; GRUAT y MARTÍNEZ 2011.

no preocuparnos construir relatos de los siglos XIII-XV de la Europa meridional sin acudir a El Cairo mameluco, capital esencial del Mediterráneo en la Baja Edad Media. Ciudad en la que recalaban viajeros, peregrinos y comerciantes, y donde aún hoy se conserva una arquitectura espectacular.

Cuando hace ya bastantes años en nuestros cursos de doctorado comenzamos el estudio del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, fundado sobre el palacio de Pedro I, nos llamó la atención el cambio que se fue produciendo en la documentación respecto a la valoración historiográfica del edificio. Pasamos del desprecio a la valoración absoluta entre mediados del siglo XVIII y los últimos años del siglo XIX. Vayamos por partes.

En 1756 en una copia de una Real Cédula del mismo año del rey Fernando VI, se autoriza a tomar a censo las obras que se debían realizar en el convento de clarisas de Tordesillas. En ella se habla del mal estado en que se encuentra el claustro principal y especialmente dice «...por ser edificio antiquísimo, y su fábrica de tierra...»³. No hallamos en la documentación el más mínimo interés ni en las estructuras antiguas ni en las yeserías medievales. En cambio, a finales del siglo XIX veremos una postura muy diferente. Las yeserías serán admiradas y cuidadas con mimo, tal como se puede comprobar en la documentación de 1896 y años siguientes, conservada al respecto. Entre las cuentas de restauración del pequeño «patio árabe» se dispone de una interesante relación epistolar entre el administrador del Real Patronato de Santa Clara de Tordesillas, don Agapito Silva, y el Intendente General de la Real Casa. El 18 de noviembre de 1896, el Intendente escribe a don Agapito con la preocupación y prioridad, «...de descubrir las grecas y arabescos que la ignorancia ha cubierto de cal...»⁴. En carta de 28 de noviembre de Don Agapito al Intendente le comenta la aparición de yeserías decorativas «grecas y arabescos» que deben conservarse, y no escatima en adjetivos al denominarlas: delicadas, preciosas, o sencillamente joyas⁵.

¿Qué es lo que ocurre en los años que separan 1756 de 1896, para encontrarnos con una diferencia tan radical? ¿De hablarse de «tierra» en 1756 frente a las palabras, precioso, arabesco, hermosura... utilizadas en 1896 para designar construcciones de una misma índole? Intentaremos hacer una aproximación al desarrollo historiográfico entre ambas fechas y al nacimiento de unos paradigmas de estudio que terminarán entrando en conflicto. Conflicto que llega hasta la actualidad.

Como hitos de este periodo debemos tener en cuenta el proyecto iniciado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, casualmente también en 1756, y cuyo objetivo era guardar en la memoria los principales ejemplos de la arquitectura árabe española. Dicha empresa, que tan bien estudió Delfín Rodríguez, culmina en 1787 y 1804, con dos publicaciones, ilustradas con grabados, que con el nombre de *Las Antigüedades Árabes de España*⁶, intentaban dar a conocer, de una forma seria, edificios de la importancia de La Alhambra de Granada o de la Mezquita de Córdoba. Los responsables de dicho trabajo fueron los

3 Archivo de Santa Clara de Tordesillas, Caja 21/4, fol.1r.

4 Archivo General de Palacio, Sección Histórica, caja 350, Exp. 42.

5 *Ibidem*.

6 Para el estudio y pormenores de esta obra véase RODRÍGUEZ RUIZ 1992 y ALMAGRO GORBEA 2015.

arquitectos José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, el dibujante Diego Sánchez Sarabia, y personalidades de la importancia de Floridablanca, Jovellanos o Ponz⁷.

Respecto a la teoría del arte sobresale el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura* de José Caveda, publicado en Madrid en 1848, así como varios discursos leídos en la Academia de San Fernando en la recepción de nuevos académicos.

Caveda intenta realizar el primer manual general de la historia de la arquitectura española. Le preocupa sobremanera elaborar una terminología artística adecuada frente a los diferentes críticos anteriores, entre los que cita a Bosarte, Ponz, Ceán Bermúdez o Jovellanos.

En su libro dedica cinco capítulos a la arquitectura árabe, y en el último de ellos se introduce en consideraciones de carácter material durante el periodo final de la «arquitectura hispanomusulmana». Es muy interesante la valoración que realiza de la utilización del yeso por su valor como material constructivo y decorativo.⁸

1859: AÑO CLAVE EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE DE AL-ANDALUS Y SU DESARROLLO POSTERIOR

El año de 1859 será un año clave en la historiografía. Asistimos a dos discursos esenciales que evidencian las dos líneas historiográficas de estudio de la arquitectura de al-Andalus.

Algunos aspectos del texto de Caveda, donde se habla de ornamento y material, serán recogidos y desarrollados con entusiasmo por José Amador de los Ríos para dar a luz el nacimiento de un nuevo estilo: un estilo cristiano. Su discurso sobre *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*⁹, contestado por Pedro de Madrazo, se convertirá en un punto de inflexión de la historiografía del arte español. Amador de los Ríos habla de un nuevo estilo bajomedieval, consecuencia de las particulares condiciones históricas que suministró la Reconquista a la historia de España. Habla de los almorávides y de los almohades, y sobre todo de la población mudéjar en tierra cristiana, responsable de gran número de construcciones. Es un panegírico de corte ultranacionalista que participa del momento histórico que vive Europa. Años en que se están configurando las diferentes nacionalidades europeas de la mano de la visión romántica de la cultura. José Amador de los Ríos, y su «descubrimiento» del «arte mudéjar» como el «arte hispánico» por excelencia, estaría en la sintonía de Horace Walpole, Ruskin o Welby Pugin en Inglaterra, de Viollet le Duc y Victor Hugo en Francia, o de Goethe en Alemania etc; autores y artistas que reivindican el arte medieval, y el gótico en particular, como elemento inherente a sus respectivas nacionalidades. El mudéjar es un

7 Después deberíamos recordar diferentes obras ilustradas del siglo XIX, entre las que destaca Recuerdos y Bellezas de España (1839-1872), vinculada obligatoriamente a los nombres de Parcerisa, Quadrado, Piferrer o José de Madrazo; seguidamente es imprescindible no olvidar la colección Monumentos Arquitectónicos de España (1856-1881), obra cumbre de la litografía en España, y la publicación Museo Español de Antigüedades (1872-1882). Para una aproximación a las obras ilustradas del siglo pasado, consúltese Boix, 1931.

8 CAVEDA 1848, 237-238.

9 AMADOR DE LOS RÍOS 1872.

arte cristiano único que presenta «de una manera inequívoca el estado intelectual de la grey española»¹⁰ en palabras de Amador de los Ríos. El arte mudéjar era superior al que se podía observar en los palacios de al-Andalus que:

...revelaban la vida muelle y voluptuosa de los mahometanos, convidando al goce de los placeres mundanales; pero ni podían los castellanos abjurar la creencia que los había hecho invencibles, ni les era dado tampoco renunciar a las costumbres de sus padres, que imponían al arte de construir indeclinables prescripciones. Por eso al paso que llegaba a su colmo en la corte de los Alhamares la arquitectura árabe-española, como pregonan todavía los celebrados restos de la Alhambra y del Generalife, debieron descomponerse en manos de los alarifes mudéjares sus elementos constitutivos...¹¹

El 11 de diciembre del mismo año de 1859 Francisco Enríquez y Ferrer¹² dedica su discurso de ingreso a la Academia, con un talante radicalmente diferente al de Amador de los Ríos, a *La originalidad de la Arquitectura Árabe*, el cual se completa con la contestación de José Caveda. En él se deja muy claro que nada es superfluo en dicho arte y se incide de forma especial en su singularidad y personalidad inherente, que ha quedado oculta ante la mirada uniforme que los especialistas han realizado del, y desde, mundo grecorromano. Caveda, tras sintetizar la esencia del texto de Enríquez y Ferrer, termina escribiendo sobre la arquitectura árabe, la cual es:

...fiel expresión del espíritu y las ideas de un pueblo civilizador que tanto contribuyó a restaurar las ciencias y las artes en Europa, llega hasta nosotros con el prestigio y galanura de sus mejores tiempos, acompañada de grandiosos recuerdos, y a cubierto ya de las prevenciones que en mal hora la condenaron largos años al olvido, ignorando su mérito artístico, y en poco tenida como elemento de la historia¹³.

Es curioso observar que en los textos de Enríquez y Ferrer como en el de Caveda no encontramos el encorsetamiento nacionalista y religioso que sí destila el discurso de Amador de los Ríos. En el discurso de este último lo que importa es un arte de patronato cristiano consumido por cristianos.

Por lo tanto, en 1859 hallamos perfectamente definidas las dos líneas de aproximación al arte islámico y sus consecuencias en el arte español. La que intenta abordar el tema desde sus propias singularidades y como parte inherente de la cultura española, frente a la que prefiere hacerlo desde planteamientos cristianos de superioridad moral y victoria militar (alusión continua a la Reconquista). Al final la historiografía de lo mudéjar terminará en gran medida devorando los estudios centrados en el arte de al-Andalus. Nos gustaría saber hasta qué punto pudo influir el inicio de la guerra con Marruecos en 1859 en el nacimiento de la historiografía mudéjar y en la valoración del arte islámico en general y del andalusí en particular.

El 16 de mayo de 1880 Juan Facundo Riaño y Montero centró su discurso de ingreso a la Academia en *Los orígenes de la arquitectura arábica, su transición en los siglos XI y XII, y su flo-*

10 AMADOR DE LOS RÍOS 1872, 3.

11 AMADOR DE LOS RÍOS 1872, 18.

12 ENRÍQUEZ Y FERRER 1859.

13 ENRÍQUEZ Y FERRER 1859, 56.

*recimiento inmediato*¹⁴. Se encargó de la contestación Pedro de Madrazo. Riaño se queja de la preponderancia que ha tenido durante los tres siglos anteriores el estudio y la práctica de los modelos grecorromanos, valorando el movimiento romántico por haber ofrecido a la historiografía nuevos campos de estudio. Un año más tarde Riaño realiza un magnífico estudio crítico en la monografía más importante de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, dedicada a la Alhambra.

Años más tarde, siguiendo la estela de Amador de los Ríos, a finales del siglo XIX, el debate se enriquecería con la acuñación del término *Arte Mozárabe* para designar las realizaciones arquitectónicas de la España cristiana entre los siglos IX y X, que igualmente recibían el impacto del arte islámico. El origen del nuevo debate, en torno a la búsqueda de un arte esencialmente español partió de dos publicaciones. Francisco Javier Simonet en su *Historia de los Mozárabes*¹⁵, hablaba del carácter reaccionario y conservador de la tradición visigótica de la comunidad mozárabe, es decir, la población cristiana que continúa con su fe religiosa en territorio islámico¹⁶. Años después, en 1919, Manuel Gómez Moreno publica *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI* donde presenta a la comunidad mozárabe como la responsable de la expansión de la influencia del arte islámico en territorio cristiano, por lo que invierte la tesis de Simonet.

El éxito de la historiografía de lo mudéjar y de lo mozárabe superó todas las expectativas imaginables, incluso siguen avivando los debates actuales¹⁷. Se sucedieron los autores que hicieron uso del nuevo estilo en sus obras.¹⁸ Todos ellos trabajan, esencialmente, con las variables de la tradición, la técnica, lo decorativo, la mano de obra, o el material.

Tras el citado discurso de José Amador de los Ríos se fueron definiendo desde la historiografía varios centros de producción artística mudéjar. En los albores del siglo XX aparecería con fuerza el término de «mudéjar toledano», en gran medida acuñado por Manuel Gómez-Moreno¹⁹. Sevilla se convertiría en otro centro importante de producción tal como estudió Diego Ángulo en 1932 en su libro *Arquitectura Mudéjar sevillana (s. XIII-XV)*²⁰. Continuaron los estudios y la definición de nuevos centros creativos por buena parte de las comarcas de Castilla y León, Castilla-La Mancha, Aragón, Andalucía, Canarias y así hasta llegar a Hispanoamérica.²¹

Poco tardaron en surgir las dudas sobre la viabilidad de los términos «arte mudéjar» y «arte mozárabe», y especialmente importante fue la visión de la historiografía francesa.

14 RIAÑO Y MONTERO 1880.

15 SIMONET 1897-1903.

16 Hoy sabemos que no fue así: AYLLET 2010.

17 Véase para hacerse una idea de los centenares de títulos que se han incluido en la historiografía del arte mudéjar en la magnífica compilación bibliográfica comentada de Ana Reyes Pacios Lozano. PACIOS LOZANO 1993 y 2002.

18 Véanse sus puntos de vista recogidos en: BORRÁS GUALIS 1990, 13-36; LÓPEZ GUZMÁN 2000, 23-62.

19 Línea de investigación iniciada ya en el siglo XIX en los estudios que realizan José Amador de los Ríos y su hijo Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta. En el siglo XX se debe citar el libro de Manuel Gómez-Moreno (GÓMEZ-MORENO 1916). Historiografía que alcanza su punto culminante con los trabajos del profesor Basilio Pavón Maldonado (PAVÓN MALDONADO 1998).

20 ANGULO 1932.

21 Tema tratado en RUIZ SOUZA 2009.

George Marçais escribió en 1936: «Entre l'art mozarabe et l'art mudéjar existent d'ailleurs de curieux rapports qui son encore loin de nous éter clairs.»²² Por su parte Emile Lambert²³ y Henri Terrasse²⁴, grandes conocedores de la realidad artística peninsular, llamaron la atención sobre diversos aspectos que apenas habían sido abordados, caso del protagonismo del patronato en ciertas obras vinculadas a la monarquía y a la nobleza, como es la arquitectura palatina.

La utilización del término «mudéjar» en lo artístico todavía hoy resulta confuso, y más cuando se produce un continuo incremento del número de edificios y obras artísticas que pasan a formar parte de su ámbito de estudio. La aparición de un nombre musulmán entre los operarios de una obra constructiva, la presencia de un elemento decorativo de recuerdo andalusí o simplemente de decoraciones geométricas repetitivas, unido al uso de la madera en las armaduras de cubierta, o al empleo de adobe, yeso, mampostería o ladrillo en los paramentos, sin más, sirven para etiquetar un determinado trabajo como mudéjar. En cambio, los cimborrios románicos de hacia 1200 que copian el aspecto de las cúpulas de arcos entrecruzados de la mezquita de Córdoba, o el triforio del siglo XIII de la catedral gótica de Toledo, que se inspira deliberadamente en las arquerías de la macsura del mismo edificio cordobés, o la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos que no deja de ser una *qubba* andalusí construida con la técnica del gótico final, entre otros muchos ejemplos, parecen quedar fuera de su ámbito de estudio. En cambio, ¿qué hay de islámico en San Tirso de Sahagún o en la Lugareja de Arévalo?

En última instancia el arte mudéjar se está empleando para revalorizar construcciones que sencillamente son, en muchos casos, de carácter popular y para reivindicar una más que dudosa convivencia entre las tres culturas (cristiana, musulmana y hebrea) presentes en la España medieval. Convivencia reivindicada desde una situación presente en la que se busca continuamente lo políticamente correcto.

Se observa igualmente que muchos especialistas, sobre todo pertenecientes al mundo de la arqueología, utilizan el término para marcar una diferenciación cronológica entre la dominación política andalusí de una determinada zona geográfica y la «mudéjar» que se inicia tras la conquista cristiana de la misma.

Es interesante comprobar hasta qué punto subyace todavía el impulso nacionalista y centralista del siglo XIX que produjo el nacimiento de la historiografía de lo mudéjar. Se intentó imponer la visión de la cultura de la Corona de Castilla como sinónimo de la cultura española, lo cual terminó produciendo un claro rechazo hacia lo mudéjar. En Navarra, Cataluña, Valencia o Baleares, «regiones periféricas» respecto a Castilla, Aragón o Andalucía, no ha fructificado la línea de estudio del arte mudéjar. Territorios en los que hallamos la existencia de operarios mudéjares, decoraciones de influencia andalusí en yeso o pintura en palacios reales y de la nobleza, o incluso en la decoración de edificios religiosos. Podríamos recordar los ejemplos de los palacios reales navarros de Olite y Marcilla²⁵, los zócalos pintados con lacerías de la capilla de Santo Tomás de la Seu de Lleida,

22 MARÇAIS 1936,112.

23 LAMBERT 1933,17-33.

24 TERRASSE 1932.

25 Sobre los ejemplos navarros véase MARTÍNEZ DE AGUIRRE 1987, 73-85, y 139 y ss.

o las pinturas murales, también de lacería, del convento trinitario de Avinganya (Lleida), la armadura de madera policromada de la sacristía contigua a la Capilla dels Sastres de la Catedral de Tarragona, los restos de la armadura del Castillo de Peratallada (Girona) hoy en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, las magníficas bóvedas de ladrillo aristadas del claustro de la cartuja de Montealegre (Barcelona), los alicatados cerámicos procedentes de la tribuna real de la Catedral de Barcelona, las decoraciones pictóricas de la iglesia de la Sangre de Liria (Valencia) o las de la Casa de la Almoina en Palma de Mallorca, hoy trasladadas al museo catedralicio, etc.²⁶. Obras, todas ellas, fechadas en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV) y, sin duda, cualquiera de ellas podría ser incluida por su factura en el repertorio del arte mudéjar de cualquier otro lugar de Castilla o Andalucía, por ejemplo. Incluso podríamos abordar la personalidad de monarcas tan interesantes como Martín el Humano, que no tuvo problemas al asumir principios estéticos andalusíes. ¿Por qué en el reino de Valencia no encontramos edificios de «lo mudéjar», a pesar de contar posiblemente con la población de mudéjares más numerosa de toda la Península, como ya apuntó el profesor Yarza²⁷?

Según avanza la historiografía de lo mudéjar se desdibuja el arte andalusí. Llama la atención que dicha historiografía haya incluso intentado explicar la propia Alhambra desde el arte cristiano-castellano obviando el contexto andalusí e islámico del emirato nazarí. Caso por ejemplo de muchas de sus decoraciones que se han querido vincular al denominado mudéjar toledano²⁸, o ante la explicación del Salón de Embajadores del Palacio de Comares a partir del Alcázar de Guadalajara²⁹. Aseveraciones que al menos para nosotros producen un grave conflicto historiográfico, de la misma manera que reconocemos que hay influencias cristianas, pero en otros aspectos, caso de las pinturas del Palacio de los Leones, por poner un ejemplo.

Algo parecido sucede con las tesis de Gómez Moreno respecto a su concepto de arte mozárabe. Entre las reservas que suscita su planteamiento destacan las expresadas en la obra de José Camón Aznar³⁰, retomadas posteriormente por Isidro Bango Torviso³¹, en las que se propone el cambio de nombre del « arte mozárabe », por el de « arte de repoblación » o simplemente « arte de la décima centuria » para referirse a todas aquellas realizaciones arquitectónicas del valle del Duero y del norte de la Península construidas principalmente entre los siglos X y XI (San Miguel de Escalada, Santa María de Lebeña, San Cebrián de Mazote, etc.). A pesar de ello se siguen planteando tesis mozarabistas frente al desafío del inicio del arte andalusí en el siglo VIII.³²

26 Especialmente interesante es el tema de las pervivencias andalusíes en Valencia, véase al respecto SERRA DESFILIS 2013.

27 YARZA LUACES 1980, 256: «...unas de las partes más mudejarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte.»

28 PAVÓN MALDONADO 1988, 167 y ss.

29 Sobre el importante yacimiento alcarreño y sus posibles consecuencias arquitectónicas en la arquitectura medieval castellana y andalusí véase: NAVARRO PALAZÓN 2006, 15-23; NAVARRO PALAZÓN 2007, 583-613.

30 CAMÓN AZNAR 1963, 206-219.

31 Sobre el denominado arte mozárabe véase BANGO TORVISO 1991 y BANGO TORVISO 2007.

32 RUIZ SOUZA y USCATESCU BARRÓN 2014, 95-115.

Respecto a los estudios del arte andalusí, tras la figura de Juan Facundo de Riaño, los estudios avanzaron por la senda de la arquitectura y su conservación. Especialmente fueron arquitectos y arqueólogos, desde sus disciplinas de estudio, quienes avanzaron hasta nuestros días las investigaciones, entre los que debemos destacar las señeras figuras de Ricardo Velázquez Bosco y de Leopoldo Torres Balbás. A la sombra de las celebraciones de 1992 y tras la exposición organizada en la Alhambra bajo el comisariado de Jerrilyn Dodds³³, se abrieron nuevos rumbos en la historia del arte de al-Andalus. Se organizaron nuevas exposiciones, se multiplicaron las publicaciones y fueron apareciendo especialistas en historia del arte con nuevos planteamientos que nos explican temas netamente andalusíes, y desde al-Andalus, como es el caso de su estética, del valor artístico de sus inscripciones o de la dimensión funcional y político-social de sus mezquitas y oratorios, etc., caso, por ejemplo, de las líneas abiertas por los profesores José Miguel Puerta Vilchez y Susana Calvo Capilla, entre otros.

HACIA UNAS CONCLUSIONES: DE LA INCLUSIÓN A LA EXCLUSIÓN HISTORIOGRÁFICA. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS

El patrimonio andalusí que hoy estudiamos se ha conservado de forma consciente³⁴. Hoy cuesta asumir que el árabe fuera tomado por los primeros cristianos toledanos, de rito hispano o mozárabe, como seña de su identidad frente al rito romano, en latín, que se fue imponiendo en la ciudad tras la conquista de la misma por el rey Alfonso VI. La decoración de San Román de Toledo es la mejor expresión de lo dicho en la frase anterior, y así se explica la presencia de los textos en árabe junto a la utilización de material de acarreo romano y visigodo, en alusión a los orígenes antiguos de la ciudad³⁵. Sobradamente conocida es la actuación de los Reyes Católicos, de su hija y resto de soberanos de la dinastía austriaca en la conservación de la Alhambra, y gracias a su actuación se evitó el hundimiento del torreón de Comares, del palacio de igual nombre, cuando a finales del siglo XVII tuvo que ser restaurado en profundidad³⁶.

Los discursos inclusivistas desarrollados en la Edad Media cambiaron a partir del siglo XVIII, cuando desde la «razón» de la Ilustración se intentó normalizar los principios de lo que por entonces se entendía lo que debería ser, o no ser, Occidente, y como consecuencia de ello también su arte. La disciplina de la Historia del Arte con Winckelman a la cabeza inició su camino. Todas aquellas manifestaciones que se salían de dichos principios normalizados basados en el arte clásico grecorromano pasaron a formar parte de lo foráneo, de lo oriental³⁷, de lo pintoresco, y con fundamentos morales de carácter inferior, tal como se observa en la arquitectura del eclecticismo. Roma o Grecia, o la Europa cristiana medieval

33 DODDS 1992.

34 Véase al respecto RUIZ SOUZA 2015.

35 Aspectos que hemos abordado en varios artículos, véase RUIZ SOUZA 2015.

36 CASARES LÓPEZ 1973, 53-66.

37 SAID 1995.



Fig. 1. Detalle de la iglesia de San Jerónimo de Madrid. *Vista del Buen Retiro* de Giuseppe Leonardo



Fig. 2. Iglesia de los Jerónimos de Madrid.

sirven de inspiración a edificios de representación política, de exaltación nacional o de sentir religioso (parlamentos, bibliotecas, iglesias). El mundo islámico inspiró en gran medida la arquitectura del ocio. Es decir, se acabó imponiendo el discurso excluyente. Nos llama la atención hasta qué punto hoy en día se está reviviendo la esencia del gran debate historiográfico que tanto animó las décadas centrales del siglo xx, aunque sus raíces nos retrotraen al siglo anterior. Nos referimos al debate existente entre Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz³⁸, quienes escribieron sus obras más vitales en el exilio. Frente a los múltiples errores puntuales, y excesos, que ambos pudieran presentar en sus obras, en esencia el primero mantenía una visión inclusiva a la hora de definir las esencias multiculturales de lo que él entendía por identidad española, mientras que el segundo mostraba un talante más excluyente frente a las posibles aportaciones de Sefarad o de al-Andalus a su idea de identidad nacional.

Hemos hablado de las víctimas de la historiografía. El éxito de la historiografía de lo mudéjar, que trasciende lo artístico y llega a lo político³⁹, y la infravaloración/desconocimiento paulatino de lo andalusí ha ocasionado situaciones asombrosas. Por una parte al vincularse con lo mudéjar construcciones desnudas realizadas en materiales populares como el ladrillo, el adobe o la mampostería, ha ocasionado la desaparición de enlucidos, decoraciones y pinturas murales de un sinnúmero de edificios medievales bajo unas políticas de restauración que más bien deberían llamarse de destrucción⁴⁰. Más asombroso, incluso, resultan otras actuaciones. Veamos dos de ellas. En la vista del Palacio del Buen Retiro, conservada en el Palacio Real de Madrid, que realiza Giuseppe Leonardo hacia 1637 observamos la iglesia de los Jerónimos, en la que se juraban a los príncipes de Asturias, perteneciente al monasterio que a principios del siglo xvi fue trasladado desde orillas del río Manzanares a su ubicación actual. En aquellos primeros años de la centuria se levantó la iglesia que sorprendentemente poco o nada hace pensar que se trate del templo actual.

38 CASTRO 1948 y SÁNCHEZ ALBORNOZ 1957.

39 URQUÍZAR HERRERA 2009-2010.

40 BANGO TORVISO 1993. Son tan numerosas las actuaciones destructivas emprendidas que preferimos no citar ninguna por no olvidar algo peor.

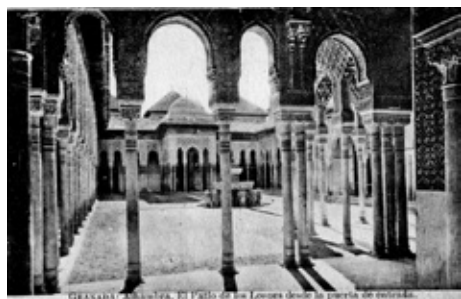


Fig. 3. Palacio de los Leones.
Pabellón oriental con cúpula, ca. 1900.



Fig. 4. Palacio de los Leones.
Pabellón oriental.

Una gigantesca torre cubica rematada con merlones escalonados marca el acceso al edificio. Todo parece apuntar que nos hallamos ante la emulación consciente del gran torreón de Comares de la Alhambra⁴¹ [Fig. 1]. La gran construcción nazarí fue cuidada por la dinastía de los Austrias que veló continuamente por su conservación ante la amenaza de ruina que presentaba tal como ya se ha mencionado. No deja de ser sintomático que en la restauración que se lleva a cabo en el siglo XIX se procediese a limpiar el aspecto nazarí de la iglesia jerónima, mediante la construcción de dos pináculos neogóticos flanqueando su fachada. Dicha fachada igualmente sería transformada al quitarse los merlones y al introducirse un remate gótico a modo de piñón que nunca existió en origen, desapareciendo así su aspecto cúbico⁴² [Fig. 2]. ¿Y qué decir sobre el Palacio de los Leones? La arquitectura nazarí terminó resultando insuficiente a la demanda del Orientalismo reclamado por viajeros y estudiosos, y por ello no se dudó en alterar el célebre patio en el último tercio del siglo XIX, con proyecto de Mariano Contreras. Se llegó a desmontar la cubierta a cuatro aguas del pabellón adelantado de la galería oriental del patio para poner en su lugar una cúpula, con merlones y tejas de colores, como si de una cúpula turca o hindú se tratase [Fig. 3]. Cuando en 1927 Leopoldo Torres Balbás decide que el mencionado pabellón recupere su cubierta original a cuatro aguas se produjo un gran revuelo y una crítica feroz en la opinión pública de la ciudad, que no entendía semejante intervención⁴³ [Fig. 4]. La literatura de cuentos y leyendas, junto al propio discurso de Amador de los Ríos, produjeron que la Alhambra perdiera su contexto histórico al convertirse en el Palacio encantado

41 Aspecto que hemos tratado en RUIZ SOUZA 2015, 581-582.

42 NAVASCUÉS PALACIO 2007, 173-185.

43 Tal como nos explica Carlos Vílchez con la documentación conservada al respecto. VÍLCHEZ VÍLCHEZ 1988, 234-235.

de Tonia Raquejo (1990), al quedar vinculada para siempre con ambientes orientalizantes lúdico-festivos, y claramente laicos, por lo que las alusiones a la ciudad nazarí no resultarían cómodas en la iglesia madrileña de los Jerónimos. Lejos quedaban ya los sentimientos conservacionistas de los Reyes Católicos o de su hija la reina Juana.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTRO, Concepción, *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, 2 vols., Toledo: Caja Toledo, 1991, 2 vols.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio, ed., *El legado de al-Andalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, «El estilo mudéjar en Arquitectura. Discurso leído en Junta Pública de 19 de junio de 1859». Separata de los *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid: Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, 1872, T.I, págs.1-73.
- ÁNGULO, Diego, *Arquitectura Mudéjar sevillana (s.XIII-XV)*, Sevilla: Imprenta Gráficas Marianas, 1932.
- AYLLET, Cyrille, *Les Mozarabes: christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique IXe-XIe siècle*, Madrid: Casa Velazquez, 2010.
- BANGO TORVISO, Isidro, *El arte mozárabe, Cuadernos de Arte Español*, n.º2, Madrid: Historia 16, 1991.
- , «El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media», en Ignacio Henares Cuellar y Rafael López Guzmán, eds., *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Monográfica Arte y Arqueología, n.º 18, Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 109-123.
- , «Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe», ed. Manuel Valdés (coord.), Simposio Internacional: *El Legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, págs. 73-88.
- BAZIN, Germain «Les échanges franco-espagnols», *Revue des Beaux-Arts de France*, 11 (1942-1943), págs. 1-76.
- BOIX, Felix, *Obras ilustradas sobre Arte y Arqueología de Autores Españoles*, Madrid: Gráficas Marinas, 1931.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El Arte Mudéjar*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- CAMÓN AZNAR, José «Arquitectura española del siglo X. Mozárabe y de la Repoblación», *Goya*, 52 (1963), págs. 206-219.
- CASARES LÓPEZ, Matilde, «Documentos sobre la Torre de Comares. 1686», *Cuadernos de la Alhambra*, 9 (1973), págs. 53-66.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Losada, 1948.
- CAVEDA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura*, Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque, 1848.
- DODDS, Jerrilynn, com., *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid: Ediciones el Viso, 1992.

- ENRÍQUEZ Y FERRER, FRANCISCO, *La originalidad de la Arquitectura Árabe, Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de Don Francisco Enríquez y Ferrer, el día 11 de diciembre de 1859*, Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1859.
- FELICIANO CHAVES, JUDITH, *Mudejarismo in its colonial context: Iberian cultural display, viceregal luxury consumption, and the negotiation of identities in sixteenth-century new Spain* (Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 2004).
- GARCÍA BELLIDO, ANTONIO, *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid: CSIC Instituto Diego Velázquez, 1943.
- GÓMEZ MORENO, MANUEL, 1916; *Arte Mudéjar Toledano*, Madrid: Leoncio de Miguel, 1916.
- ; *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos X-XI*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919.
- GRUAT, CÉDRIC Y MARTÍNEZ, LUCÍA, *L'Échange. Le dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne*, Paris: Armand Colin, 2011.
- LAMBERT, ELIE, «L'art mudéjar», *Gazette des Beaux Arts* IX (1933), págs. 17-33.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL, *Arquitectura Mudéjar*, Madrid: Cátedra, 2000.
- MARÇAIS, GEORGE, «L'art musulman d'Espagne», *Hesperis*, XXII (1936), págs.105-112.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO, «El Alcázar de Guadalajara. Noticias de las excavaciones realizadas durante el año 2005», *Castillos de España. III Congreso de Castellología Ibérica*, 141 (2006), págs. 15-23.
- , «El Alcázar Real de Guadalajara. Un nuevo capítulo de la arquitectura bajomedieval española», en Juan Manuel Millán Martínez y Concepción Rodríguez Ruza (eds.), *Arqueología de Castilla la Mancha. I Jornadas. Cuenca 13-17 de diciembre de 2005*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 583-613.
- NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO, «Colomer y la restauración de edificios», en Javier García Gutiérrez Mosteiro y Pedro Navascués Palacio, *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, págs. 173-185.
- PACIOS LOZANO, ANA REYES, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, 1993 y *Bibliografía de Arte Mudéjar. Addenda*, Teruel, 2002.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1988, (2ª ed. ampliada de la de 1973).
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, JAVIER, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1987.
- RAQUEJO, TONIA, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid: Taurus, 1990.
- RIAÑO Y MONTERO, JUAN FACUNDO, *Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato, Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño y Montero, el 16 de mayo de 1880. Contestación por D. Pedro de Madrazo*, Madrid: Real Academia de San Fernando, Arribau y Cia, 1880.
- RODRÍGUEZ RUIZ, DELFIN, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS, «Le style mudéjar en architecture cent cinquante ans après», en *Perspective*, 2009/2, págs. 277-286.
- , «Evocaciones de Al-Andalus: de la valoración textual a su emulación arquitectónica. Señas de memoria e identidad en la corona de Castilla y León», en Lucía Lahoz y Manuel Pérez Hernández, eds., *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías*, Salamanca: Ediciones Universidad, 2015, págs. 573-583.

- RUIZ SOUZA, Juan Carlos y USCATESCU BARRÓN, Alexandra, «El *occidentalismo* de Hispania y la Koiné artística mediterránea (siglos VII-VIII)», *Goya*, 347 (2014), págs. 95-115.
- SAID, Edward, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres: Vintage, 1978.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, «Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230 – circa 1520)», en Luis ARCINIEGA (ed.), *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Valencia, 2013, págs. 33-60.
- SIMONET, Francisco Javier, *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de los escritores cristianos y árabes*, 4 vols., Madrid: Establecimiento Tipográfico de Viuda e Hijos de M. Tello, 1897-1903.
- TERRASSE, Henri, *L'art hispano-mauresque, des origines au XII^e siècle*, París : Institut des Hautes Études Marocaines, 1932.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, «La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 22-23 (2009-2010), pág. 201-216.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación, 1923-1936)*, Granada: Comares, 1988.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*, Madrid: Alhambra, 1980.

JOAQUÍN MARÍA BOVER (1810-1865) Y EL LEGADO ISLÁMICO EN MALLORCA: LA DEFENSA DEL ARCO DE LA ALMUDAINA

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

En la historiografía mallorquina del primer romanticismo liberal la figura y la aportación de Bover es controvertida. Abarcó los temas más diversos; además del gótico, incidió en el legado judaico e islámico. Erudito y coleccionista, fue el primer defensor de la preservación patrimonial en el siglo XIX. El objeto de este artículo es situar a Bover en el contexto y reseñar su tarea en la conservación de un monumento presumiblemente islámico: el arco de la Almudaina (Palma. Islas Baleares).

PALABRAS CLAVE

Mallorca. Siglo XIX. Romanticismo. Patrimonio. Islam. Bover.

ABSTRACT

In the historiography of the first Majorcan liberal romanticism, the role and contributions of Bover are controversial. He covered diverse topics; apart from Gothic art, he wrote about Islamic and Judaic legacy. Scholar and collector, he was the first to defend the heritage preservation in the 19th century. The object of this article is to situate Bover within a context and to highlight his work in the preservation of a building which probably dates from the Islamic period: the Arc of the Almudaina (Palma, Balearic Islands).

KEYWORDS

Mallorca, 19th century, Cultural heritage, Islamic period, Bover.

LA HERENCIA ILUSTRADA DE LA ERUDICIÓN DEL PRIMER ROMANTICISMO

Joaquín María Bover de Rosselló (Sevilla, 1818-Palma, 1865) pertenece a la primera generación del romanticismo liberal en las Islas Baleares, ámbito de su erudición. El escritor M. de los S. Oliver valoró y definió su aportación: «... aprisionó y redujo... la antes dispersa bibliografía mallorquina...llenó pacientemente las lagunas» (c. 1892), y manifestó (1901), en referencia también a su parcialmente contemporáneo A. Furió (Palma, 1789-1835): «¿Quién se considera hoy con fuerzas, no ya para manuscibir... sino ni siguiera para leer [lo que ellos leyeron]... En vano nos esforzaremos en quitar importancia a esa labor: nuestros reproches saben a subterfugio para disculpar la pereza y frivolidad de que ahora adolecemos»¹. Enfocó a Bover de la siguiente manera:

Su amor a las cosas de la *roqueta* [Mallorca] no conocía límite; era voraz, enérgico. Tendía a abrazarlo todo, a hacer suyo todo lo pasado, lo presente y lo futuro... en una especie de panteísmo patriótico... Mezcla... de escritor y de calígrafo, de amanuense y literato... de perseverancia inquebrantable, rugían en el... los anhelos de todas las glorias que se pueden alcanzar cultivando todos los géneros [...] encarnaba hasta lo sublime heroico esa potencia inconcebible del copista².

Se establecía, así y a Fin de Siglo, el primer paréntesis en el desprestigio de Bover. Había impregnado la segunda mitad del Ochocientos, y se ha proyectado dilatadamente con predominio de las descalificaciones antes que de los reconocimientos. Su precipitación e imaginación le condujeron a errores notorios; entre los más pintorescos se halla la vinculación de una casa señorial de Palma con la dinastía de los Bonaparte, y en definitiva con Napoleón, que publicó en 1845 en el *Semanario Pintoresco Español*³. No obstante, sus esfuerzos recopilatorios permitieron conocer muchos documentos, algunos desaparecidos, que cedía generosamente. Lo consigna el testimonio de los viajeros de fines de la década de los años treinta y cuarenta del Ochocientos, desde Laurens y Piferrer, a Cabanellas, Cortada y Medel, a quienes Bover guiaba con placer por la Ciudad y les mostraba sus colecciones, entre las que destacaba la de numismática.

Abarcó, con ardor y velocidad, multitud de géneros, desde el literario al histórico⁴. En éste optó por la acumulación antes que por el discernimiento y conjugó la herencia de los

1 Miguel de los Santos OLIVER, *La literatura en Mallorca*, ed. y pról. Joan Lluís MARFANY, Barcelona: Abadía de Montserrat, 1988, págs. 81-82. Es un compendio de los artículos aparecidos en el periódico palmesano *La Almudaina* entre 1892 y 1894, recopilados en 1903. Ninguna de las dos recopilaciones, ni la de 1903 ni la de 1988, los data. Presumiblemente, el de Bover y Furió se situó en 1892, en cualquier caso, es anterior a 1895.

2 Miguel de los Santos OLIVER, *Mallorca durante la Primera Revolución (1808-1814)*, Palma: Imp. Amengual y Muntaner, 1901, pág. 79.

3 Se trataba de una casa gótica derribada en 1903. El equívoco lo enmendaron Pablo PIFERRER; José María QUADRADO, *Islas Baleares*, Palma de Mallorca: Imp. M. Alcover, 1969 (1ª. 1888), pág. 303, nota a.

4 Jaume BOVER I PUJOL Bibliografía de Joaquim Maria Bover de Rosselló. Intent d'aproximació», en *Numero extraordinari dedicat a l'erudit Joaquim M^a Bover (1811-1865)*, Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana (en adelante *BSAL*), 38 (1981) págs. 5-60, recoge la extensa bibliografía de libros, opúsculos y artículos. Como consigna, era usual que Bover publicará en tirada aparte los artículos aparecidos ya en revistas. El índice de las Misceláneas en Jaime CIRERA, «Índice analítico de las 'Misceláneas Históricas de Mallorca' de D. Joaquim M^a. Bover de Rosselló», *BSAL*, 38 (1981) págs. 61-118.

eruditos del lejano e inmediato pasado, de los cuales dejó constancia⁵. Tamizó el legado bajo el signo del romanticismo, cuya entrada en Mallorca se vincula a la fundación del semanario *La Palma* en 1840⁶. Figura polémica y polemista, hasta 1841-1845 sus relaciones con el entorno insular, y con figuras como el catalán Piferrer, fueron cordiales. A partir de esta fecha se rompieron y Bover vio enemigos por doquier. Era acusado de plagio y revertía las acusaciones. Las parodias y los ataques provinieron tanto de su revuelo erudito como de su afán coleccionista y del ansia de acumular prebendas y títulos. Quizá no fuera ajeno a ello los traumas familiares, nunca confesados⁷. En el marco de los enfrentamientos entablados con los eruditos e historiadores de la época, se delimitan dos líneas; una atañe a Furió, recogida repetidamente por la bibliografía⁸; la otra a la generación encabezada por Quadrado, quien acometería una investigación mucho más rigurosa bajo el signo del positivismo. Si Bover intentó una síntesis de la Historia de las Islas Baleares, recordando, según su juicio, a Jovellanos, fue Quadrado quien la llevó a cabo⁹.

-
- 5 Joaquín María BOVER DE ROSSELLÓ, *Biblioteca de Escritores Baleares*, Palma: Imp. P.J. Gelabert, 1868, 2 Vols. Entre las voces inserta algunas fuentes precedidas de una aproximación a la figura correspondiente, de la relación de sus obras y de su juicio al respecto, remedo en muchas ocasiones del de José VARGAS PONCE, *Descripciones de las Islas Pihtiusas y Baleares*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, ed. 1983 (1ª 1787). Como ejemplos: Alemany, I, 19-22; Binimelis: I, págs. 102-103; Dameto, I, págs. 224-226; Mut, II, págs. 536-541, o, y entre otros, G. Tarrasa [sic Terrassa], II, págs. 432-435. La opinión más peyorativa recae en Dameto, cuya *Historia*, reeditada por Bover, era «un plagio a Binimelis y fue poco crítico»: pág. 225. De las *Misceláneas* de G. Alemany (57 Vols. manuscritos) «hemos sacado... documentos importantísimos»: pág. 21; atribuye los errores de V. Mut al hecho de haber basado sus fuentes sólo en el Archivo de la Ciudad. Destaca a G. Terrassa, «anticuario», cuyos *Anales* transcribió, por la consulta archivística efectuada, más fructífera que la de su coetáneo Buenaventura Serra quien «buscaba noticias en los autores y bibliotecas». En algunas ocasiones indicó la ubicación de los manuscritos que se conservaban en Palma, pero en otras la omitió.
- 6 Entre 4/10/1840 y 03/05/1841, abundan las citas, traducciones de poemas, y comentarios de autores románticos, franceses (Lamartine, V. Hugo y M. de Staël) ingleses (Byron, W. Scott) alemanes (Goethe, Schiller) y españoles (desde Hartzenbusch y Larra a Zorrilla).
- 7 Jaume BOVER I PUJOL, «Alguns documents biogràfics de Joaquim M. Bover de Rosselló», en Llorenç Pérez. *Miscel·lània*, Institut d'Estudis Baleàrics (en adelante IEB), n.º. 62/63 (1998-1990) pág. 131, no precisa los traumas, que proceden de su línea paterna. Antonio PLANAS ROSSELLÓ, «Los juristas mallorquines del siglo XVIII», *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics*, n.º. 10 (2000) págs. 59-60 reconstruye el periplo del padre de Bover como juez en diversas ciudades de España, después de ejercer en Palma, donde nació y donde en 1785 fue encarcelado, y en 1792 estaba separado de su mujer; era «extravagante, ligero... jactancioso... dado al vicio y al juego».
- 8 La fuente básica es [Jaume] G[ARAU] «Don Joaquín M. Bover y D. Antonio Furió», *BSAL*, III (1889) págs. 19-21.
- 9 Joaquín María BOVER, *Memoria de los pobladores de isla de Mallorca*, Palma: Imp. Gelabert y Villalonga, 1838, pág. X: «[pretendo] refundir, y rectificar ... equivocaciones ... Heredero de una idea del sin par Jovellanos no me envanezo por haberme atrevido a la empresa misma que él hubiera realizado con su maestría acostumbrada». Su intento más notorio de síntesis: Miguel MORAGUES; Joaquín María BOVER, *Historia General del Reino de Mallorca escrita por los cronistas Don Juan Dameto, Don Vicente Mut y Don Gerónimo Alemany. Segunda edición corregida e ilustrada con abundantes notas y documentos y continuada hasta nuestros días*, Palma: Imp. J. Guasp y Pascual, 3 Vols. 1841. P. PIFERRER; J. M.º. QUADRADO, *Islas, se trata de la copiosa adición que Quadrado hizo a la obra de: F. Xavier PARCERSISA; Pablo PIFERRER, Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, [Barcelona] [1842] originando una nueva aportación.

Tanto el patrimonio como el medievalismo ocuparon a Bover. Acerca de la primera cuestión, destaca la fundación de la *Academia Mallorquina de Literatura, Antigüedades y Bellas Artes* en octubre de 1838, que se disolvió antes de un año y para cuyo emblema adoptó el mismo que el de la Real Academia de la Historia¹⁰. Igualmente promovió la *Diputación Arqueológica de las Islas Baleares* en 1844 y también de efímera duración¹¹. El objeto de ambas era recoger los testimonios históricos para preservarlos, especificando en la segunda el propósito de «copiar [determinadas] inscripciones árabes»¹². El fracaso de estas iniciativas se debió a la interferencia entablada con las Juntas/Comisiones científicas y artísticas creadas a partir de 1835, de las que Bover no formó parte, como tampoco lo hizo de la Comisión Provincial de Monumentos derivada de aquellas. Sin embargo, en agosto de 1840 había accedido al cargo de Inspector de Antigüedades conjuntamente con Juan Muntaner y García (Palma, 1766-1847). Ambos eran correspondientes de la Real Academia de la Historia desde 1817 y 1839 respectivamente, y se relacionaron con Miguel Salvá (Palma, 1791-1873) activo en dicha institución entre 1831 y 1847, donde ocupó diversos cargos antes de acceder al obispado de Mallorca (1851)¹³. Muntaner apoyaría a Bover en la conservación del arco de la Almudaina en Palma, aunque sin su entusiasmo.

Junto a la defensa del patrimonio, en grave peligro, a causa, según Bover y siguiendo el tono de la época, de la codicia de los extranjeros y del afán destructor contemporáneo, entre el sinfín de estudios se hallan los dedicados al período medieval: islámico y cristiano. En la primera vertiente se ha indicado que «se hizo eco de [los problemas] sobre la dominación árabe y su perduración»¹⁴. El legado de *Madīna Mayūrqa* era muy exiguo, pero, a raíz del orientalismo, centró parte de sus afanes en descubrir o redescubrir dicho

10 Los Estatutos de la Academia (26/05/1838) en José Antonio JIMÉNEZ; Alfredo MEDEROS, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Baleares. Canarias. Ceuta y Melilla. Extranjero. Catálogo e Índices*, Madrid: Real Academia de la Historia (en adelante, RAH), 2001, págs. 19-33; el carácter pionero de la propuesta en el contexto estatal y las referencias a Bover: pág. 14, pág. 33, pág. 37. Se erigió a solicitud de Bover, Furió actuó como secretario. Se suprimió el 19/07/1838.

11 Se fundó el 24/08/ 1844 y desapareció en 30/07/1845.

12 Respectivamente J. A. JIMÉNEZ; A. MEDEROS, *Comisión de Antigüedades... Canarias. Ceuta y Melilla*, pág. 21. Joan PONS I MARQUÈS, Recuerdos de unos precursores», *BSAL*, XXIX (1944) pág. 139.

13 Jorge MAIER ALLENDE; Jesús SALAS ÁLVAREZ, *Los inspectores de antigüedades de la Real Academia de la Historia en Andalucía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, págs. 22-23. Bover fue el segundo de los Inspectores nombrados. El año anterior se había dirigido a la Academia de la Historia solicitándolo. Sobre Juan Muntaner y la Academia: Rosario CEBRIÁN FERNÁNDEZ, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antigüedades e inscripciones. 1784-1845. Catálogo e Índices*, Madrid: RAH., 2002. Para una aproximación a la compleja figura del liberal Miguel Salvá: Miguel FERRER FLÓREZ, *Desamortización eclesiástica en Mallorca (1835)*, Palma: Imp. Politécnica, 2000, págs. 184-196.

14 Guillermo ROSSELLÓ BORDOY, *El Islam en las Islas Baleares: Mallorca musulmana según la Remebrança de Nunyo Sanç y el Repartiment de Mallorca*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2007, pág. 38, quien también afirma, en relación con el texto de Bover sobre la *Remebrança*, código del cual se desconoce su paradero actual, «pese a [su] brevedad ... las posibilidades que se intuyen a través de su lectura son altamente sugestivas». La bibliografía actual tiene en cuenta, a nivel estatal, pocos trabajos suyos sobre las inscripciones arábigas: M^a Antonia MARTÍNEZ NÚÑEZ, *Epigrafía árabe*, Madrid: RAH., 2007, págs. 83-85.

legado. Al margen de escritos y referencias al tema¹⁵, remitía, con una asiduidad que hoy nos parece fatigosa, copia de inscripciones de toda clase, árabes entre ellas, a la Academia de la Historia, recurriendo muy puntualmente a la consulta de arabistas como el jesuita mallorquín Artigas [sic Artigues] y a su alumno y continuador P. de Gayangos. Entre las conexiones de Bover, omisión hecha de su amistad con José Amador de los Ríos, destacamos al murciano Félix Ponzoa y Cebrián porque es el más desconocido. Colaboró con Bover entre 1845 y 1848 y desde una fecha incierta hasta 1856 a raíz de su residencia en Palma como funcionario¹⁶. Aquí publicó *Historia de la dominación de los árabes en Murcia* (1845) y juntamente con Bover el *Diccionario manual para el estudio de antigüedades* (1846). Asimismo auxilió a este en la clasificación y enjuiciamiento las colecciones del cardenal Despuig, dibujando y litografiando las cuarenta y cuatro láminas que acompañaron el texto¹⁷. La atribución a Ponzoa de unas pinturas murales en una finca de Valldemossa reforzarían los estrechos lazos con la isla¹⁸.

Pese a las constantes y elogiosas menciones de Bover a los estudios de Jovellanos, a quien desea emular, en su destierro mallorquín, no creemos que conociera *Las Antigüedades árabes de España*, ni las contribuciones del autor sobre este y otros temas anteriores a su destierro en el castillo de Bellver. La inspiración más importante procedió de dos vías, la de los viajeros franceses en particular y la de los autores catalanes. Entre los primeros serían decisivos A. de Laborde y J.B. Laurens¹⁹. No nos detenemos en las fuentes catalanas, muy

-
- 15 Recogió parte de la tradición historiográfica en Mallorca como la de Rafael Ventayol arabista del s. XVII: J. M^a BOVER, *Biblioteca*, 2, págs. 490-493.
- 16 Andrés BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes murcianas*, Murcia, 1913, págs. 358-359. Pese a la fecha de publicación, próxima a Ponzoa pues éste en 1889 aún vivía, no aporta fecha de nacimiento ni muerte. Consigna que era aficionado a la arqueología y a la numismática. Debo y agradezco la referencia al Dr. Cristóbal Belda, quien también me ha facilitado su obra literaria. Sobre su estancia en Palma: *Gaceta de Madrid*, 01/08/1867, pág. 173, en la hoja de servicios anota que estuvo destinado en Palma casi seis años como funcionario de aduanas. Posiblemente hubo un paréntesis en el ejercicio del cargo porque en la Sesión del Congreso de los Diputados de enero de 1850, figura una interpelación por no haber sido repuesto en el mencionado destino. Fue también correspondiente de la Real Academia de Historia por Cáceres: *Guía de forasteros* en Madrid, 1872, pág. 707; de hecho ya lo era en 1866: Gloria MORA; Trinidad TORTOSA; M^a Ángeles GÓMEZ, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia. Murcia. Catálogo e Índices*, Madrid: RAH., 2001, pág. 49.
- 17 Joaquín María BOVER, *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma: Imp. F. Guasp, 1845, pág. 2 consigna la labor de Ponzoa «distinguido literario, ... erudito anticuario y ... artista filosófico».
- 18 Concepció BAUÇA DE MIRABÓ, «Les pintures murals de Son Maixella. Recuperació històrica i material en una possessió mallorquina», *E.B.*, 96-97 (2010) págs.153-166.
- 19 Del primero conocía la edición de Valencia de 1826: *Itinerario descriptivo de las provincias de España. Traducción libre del que publicó en francés Alejandro Laborde*. En cuanto a Laurens, posiblemente le remitiera la obra ya que, como tantos otros, había sido guiado por Bover; aquel estableció un paralelismo entre la Alhambra y la finca mallorquina de Alfàbia: «Ce n'est que dans les jardins d'Alfàvia... que j'ai pu ...me croire dans un autre Alhambra», en Jean Baptiste LAURENS, *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque*, París: Arthus Bertrand, 1840, pág. 106. Bover aplicó tardíamente el símil a la finca de Raixa: gozaras [en Raixa] como los Alhamerics en la Alhambra de Granada», en Joaquín María BOVER, *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca*, Palma: Imp. F. Guasp y Barberí, 1864 (1^a. reducida: 1836), pág. 219. Es extraño que no hayamos detectado ninguna mención anterior, ya que las referencias a la Alhambra fueron recurrentes en la literatura mallorquina desde los años cuarenta.

analizadas a nivel literario. Tampoco incidimos en la cuestión del islamismo en España. Sí interesa destacar el semanario *La Palma*, porque en noviembre de 1840 publicó un poema con el título *El arco de la Almudaina*:

Arco viejo [...] Dime.../ Si tan de galas desnudo/El moro te construyó./ [...] O si.../El hombre osó despojarte/ De los primores del arte/ Que en una Alhambra se ven. /Reliquia de la Almudayna [...]... callas porque embutidas/Tus solitarias ruinas/Entre fábricas mezzquinas/ Te avergüenza tu baldón?/ Pronto cesará tu oprobio, /Que no está lejos tu muerte....²⁰.

Desde el momento en que Bover defendió la adscripción árabe de dicho arco en torno a la misma fecha, al revisar, según dijo, la *Historia* de Dameto, que saldría a la luz en 1841, se deduce que dicha filiación formaba parte del acervo historiográfico²¹.

EL ARCO DE LA ALMUDAINA EN PALMA, UNA ADSCRIPCIÓN PENDIENTE

El arco de la Almudaina, denominado así en razón a la calle en que se ubica, fue conocido con diversas nomenclaturas, entre ellas de Can Bordils por la vecindad a la casa del mismo nombre. Objeto de sucesivas e imprecisas intervenciones, a fines del siglo XVIII sendas propiedades particulares edificaron sobre el mismo unas dependencias, originando un saledizo sobre la calle²². Su existencia, modificada en el curso del tiempo, fue el origen del intento de derribar el arco en 1837 y de nuevo en 1841. En 1842, Piferrer calificó la puerta/arco como islámico al igual que después lo harían Peña y Quadrado²³. En la actualidad, los estudios al respecto han precisado que la puerta o «portillo» (Bover) se insertaría

20 Tomás AGUILÓ, *El arco de la Almudayna*, *La Palma*, 11/10/1840, pág. 18. A lo señalado en la nota 6 sobre este Semanario, hay que añadir que en este número se insertó un elogioso artículo sobre la literatura árabe, y recogió poemas orientales de Arola, romances moriscos, etcétera.

21 M. MORAGUES; J. M. BOVER, *Historia general*, págs. 586-587, nota 23 de Bover. Los cuatro cronistas (Binimelis, Dameto, Mut, Alemany) mencionaron la existencia de diez puertas en la muralla de la ciudad islámica, que nombraron, y ocho tras la invasión cristiana. Las más citadas son las de Barbolet y Portopí (las únicas en los *Anales* de Zurita). En la amplia nota, Bover identificó «el arco que hoy llamamos de la Almudayna [con] un portillo que se denominó puerta de *ses cadenes*». Hay que añadir que décadas antes había expresado «se dice ... que la casa de Bordils era la habitación de Reyes moros lo que yo creeré porque haciendo excavaciones se han hallado varios fragmentos de aquellos tiempos», en Joaquín María BOVER, *Miscelánea*, t. III, 1826 y 1827, fol. 98v, lo que indica que vio los fundamentos del arco.

22 La cronología es de Bover quien, en carta a la Real Academia de Historia en 10/01/1842, dice: «el expresado monumento [es] propiedad del Sr. D. Martín María Boneo y Villalonga desde que los padres de este se encargaran de un censo a favor del Real Patrimonio para poder edificar encima de él», en «Expediente sobre la conservación de la Almudaina, en Palma de Mallorca»: www.cervantesvirtual.com/portal/antigua/. Sobre la familia Boneo: Antonio ENSEÑAT DE VILLALONGA, «La familia Boneo en Mallorca», en *BSAL*, 38 (1981) págs. 445-447. A pesar que desde 1757 se prohibió la existencia de estructuras voladas sobre la vía pública, el tema no se zanjó: Catalina CANTARELLAS CAMPS, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma: IEB, 1981, págs. 93-94. El propietario Gabriel Caffáro, que Bover no cita, realizaría la misma operación en fecha próxima.

23 F. X. PARCERISA ; P. PIFERRER, *Recuerdos* pág. 142: «...[en el fuerte recinto de su] Almudena... aun hoy en día, en la calle que ha conservado aquel nombre (Almudayna), un arco sombrío marca el lugar de

en el trazado de la ciudad romana, y sería reutilizado en el período islámico y en el de la conquista feudal 1229²⁴. En consecuencia, antes de esta última, el muro y la puerta aún ceñirían el núcleo administrativo de *Madîna* Mayûrqa situándose junto a aquel los escribanos que redactaban la documentación a tramitar²⁵.

En el presente, la bibliografía reitera con mayor o precisión el origen romano del arco y sus readaptaciones posteriores, identificándolo con el trazado de una de las puertas islámicas. Los restos amurallados aparecidos en la vecindad, en las excavaciones de Can Bordils (años 80 del siglo xx), al noroeste del arco, no permiten cerrar la cuestión de la filiación árabe de este pero abren tal posibilidad a raíz, entre otras cosas, de la relación de la mampostería de lajas del nivel superior de la muralla con la de un sector del arco, reutilizado y enmascarado²⁶. Junto a la huella andalusí, el arco recoge otras como la gótica presente en los galces. La ausencia de la estructura propia de las puertas amuralladas islámicas, visible en la antigua puerta de la Gavella de la Sal, en la parte baja de la ciudad y cuyo nombre deriva, lógicamente, de las dependencias relativas a ese derecho allí existentes, no invalida la hipótesis. La inserción en la calle del arco y el consiguiente sesgo que originó, ignoramos a que replanteamientos en la trama urbana respondió. Por último, respecto a las dependencias en saledizo edificadas sobre aquel, que mencionamos al inicio, es incierto si se superpusieron a algún resto existente.

En 1837 el arco fue reforzado y parcialmente mutilado. Una descripción de 1842 dice:

en época antigua fue una entrada de casa fuerte como lo designan las mochetas y batidores de puertas ... sobre [la bóveda] están [sic] unas repisas ... cerradas con tabiques a sus extremos y cubierto, el cual forma un saledizo que cruza la calle... [para] acomodarle al tránsito de carruajes, tuvo que sufrir una fractura o desmoche en uno de sus costados, privándole de su primitivo carácter²⁷.

DEL PROYECTO DE DERRIBO A SU PRESERVACIÓN. LA INTERVENCIÓN DE BOVER

El intento de demoler el arco, que finalmente no se ejecutó, se extendió entre 1836-1844 y se desarrolló en dos secuencias: 1836-1837 y 1841-1844. Fue en la segunda cuando su permanencia peligró y cuando Bover intervino²⁸.

una de sus puertas». Pedro de A. PEÑA, «Antiguos recintos fortificados de la ciudad de Palma, *BSAL*, 2 (1887), pág. 77. J. M^a QUADRADO, *Islas* pág. 306.

24 M. Magdalena RIERA FRAU, *Evolució urbana i topografia de Madîna Mayûrqa*, Palma: Ajuntament de Palma, 1993 es el estudio más completo sobre la ciudad islámica.

25 G. ROSSELLÓ BORDOY, *El Islam en las Islas Baleares* identifica el muro en el cual se abriría la puerta/arco de la Almudaina con el muro de los escribanos.

26 El resultado de la excavación no se ha publicado, excepto la escasa cerámica aparecida que se ha fechado en el siglo XI.

27 M. FERRER, *Desamortización*, pág. 273.

28 Fijamos el final de la primera etapa en 1837, pues las últimas gestiones, en noviembre de 1839, fueron meramente formales: fols. 23v-24r. La documentación se conserva en el Archivo Municipal de Palma (en adelante, AMP). Conforman un único legajo que contiene dos expedientes, los cuales indicamos en la signatura correspondiente como I y II. Algunos documentos del inicio del proceso (1836-1837):

En septiembre de 1836, el Ayuntamiento de Palma inicia el expediente para proceder al derribo de las construcciones sitas sobre el arco por amenaza de ruina. Las obras, apenas iniciadas, y tras «fortificar [el arco] como se ve en el día», se paralizaron²⁹. Un año más tarde, en agosto de 1837, la orden se extendió a todo el monumento porque la propiedad aparte de «[excederse] en la conservación [de dichas dependencias, había procedido] a reparar y fortificar el sobredicho arco» acentuando la ruina³⁰. Un nuevo y breve peritaje técnico lo confirma y añade el mal estado de la «pared y pilar de dicho arco contiguo [a Can Bordils] ». Se repiten las ordenes de derribo, que no se cumplen³¹. La conexión entre la política urbanística del Ayuntamiento constitucional, de mayoría progresista, con la pretendida demolición del arco parece dudosa³².

La cuestión se reanuda en julio de 1841 y concluye en agosto de 1844 con el mantenimiento tanto del arco como de las edificaciones sitas sobre el mismo. Ocurre a causa de la Orden del gobierno de Espartero de 25/08/1841³³. Ante ello, tanto el gobierno municipal como el de la Diputación, recaban informes sobre el valor histórico-artístico del arco, que no obtiene ningún aval, antes bien se considera un obstáculo para el ornato y salubridad pública. El Ayuntamiento recurre a su maestro de obras y a la preceptiva Comisión, siempre en 1841. El primero señala que el estado de la construcción superior ha empeorado porque las dependencias no se cubrieron, y continua: «[el arco] no presenta mérito artístico ni reúne ninguna de las cualidades que constituyen la elegancia y belleza de la Arquitectura gótica... por su carácter tan rico como ligero y gentil, el cual no puede ser equivocado con el de ninguna otra construcción». Contrariamente sólo merma «el ornato y comodidad públicos [pues dificulta las vistas de la vecindad] privándole «en parte de la ventilación»³⁴.

I, se hallan en el último, II, bien se trate de originales, bien de copias o resúmenes. En algún caso, el original y la referencia indirecta no es coincidente. Se refirió al tema C. CANTARELLAS, *La Arquitectura*, págs. 413-414. Posteriormente lo resumieron Donald G. MURRAY; Aina PASCUAL (1991) *La Casa y el Tiempo. Interiores señoriales de Palma*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta ed, I., 1991, pág. 89.

- 29 AMP. F.P. 921/29 [I]. El expediente se abre a partir del informe del maestro mayor de obras José Frontera en 05/09/1836, fol. 1r., donde alude a lo construido sobre el arco. El parecer subsiguiente de la Comisión de Obras municipal, sin fechar pero en torno a noviembre del mismo año, tras ratificarlo, apunta lo realizado, de donde procede la cita del texto: fol. 1r.
- 30 *Ibidem*, fol. 6v. Orden de derribo de 26/08/1837 suscrita por el Síndico municipal, de donde procede la cita, y donde se decide la desaparición de todo el conjunto. En 27/11/1837 se reitera la orden.
- 31 AMP. F.P. 921/29 [I]. Realizado a partir de la reclamación de Boneo, uno de los propietarios. El informe lo emite el maestro de obras Lorenzo Abrines en 08/11/1837: fol. 23r.
- 32 M. FERRER, *Desamortización*, págs. 159-160.
- 33 AMP. FP. L.921 [II]. Antes y coetáneamente a la Orden de Espartero, el Ayuntamiento recopila la documentación para determinar la causa por la cual no se había ejecutado el acuerdo correspondiente Las noticias básicas sobre el estado de la cuestión en fols. 7r-9r de julio de 1841, y fol. 14r de 29/08/1841. Acerca de la suspensión de la obra: oficios del gobernador al Ayuntamiento de 6/09/1841 y de 19/11/1841, fol. 22r.
- 34 AMP. *Ibidem* [II], fol. 23r. Dictamen del maestro mayor de obras J. Frontera de 07/12/1841. Las edificaciones son las que cabalgan sobre el arco; fueron cubiertas, al paralizarse la obra, con simples «esteras». Bover, en un oficio a la Academia de la Historia en 19/06/1844, se adjudicó el cubrimiento,

El dictamen de la Comisión de Obras, muy extenso, reseña con detalle los antecedentes y recoge con más energía la argumentación del maestro mayor J. Frontera

solo con la mayor sorpresa y ocultando los verdaderos antecedentes de la materia, ha podido obtenerse la orden de suspensión de derribo del referido arco que nada tiene con que poderle calificar de monumento de Antigüedad Árabe [Antecedentes]...Ni el Ayuntamiento ni ninguno de sus vecinos tiene necesidad de dictamen de arquitecto para conocer que el Arco de la Almudayna lejos de ser un monumento de Antigüedad Árabe digno de conservación es un tumor que afea la población, y hace concebir ideas nada conformes con la cultura y la civilización ...; un arco que carece de todas las circunstancias propias de la arquitectura gótica; un arco que ni en su origen ha tenido jamás mérito alguno artístico; un arco sobre el cual descansa un desmoronado edificio³⁵.

La Diputación Provincial aplaza su parecer hasta la primavera de 1842 y, tras una extensa correspondencia entre las dos entidades, también sus técnicos rechazan la filiación arábiga³⁶. Todo se paraliza de nuevo. El giro político a raíz de las elecciones de 1844 conduce a un gobierno de transición que acuerda, en 25/09/1844, la conservación del arco. Aún entre 1879 y 1882 se dirimirá otra vez la solidez de las construcciones emplazadas sobre el mismo, y en esta ocasión es el historiador José María Quadrado quien evitará su desaparición con el argumento de su adscripción a la época árabe, la misma que había invocado Joaquín María Bover³⁷.

Bover reclamó la preservación del arco a partir de julio de 1841 y su insistencia concluyó en julio de 1844. Su actuación consistió en dirigirse a las instituciones insulares y, paralelamente y posteriormente, a la Real Academia de la Historia. Las gestiones realizadas ante esta última están en conjunto digitalizadas y contienen multitud de documentos al respecto³⁸. *En lo que atañe a las misivas remitidas* a las instituciones insulares, o son inéditas o han tenido poca difusión. La primera referencia es de 29/07/1841, cuando Juan Muntaner y Joaquín María Bover dirigen sendos oficios al municipio, e inmediatamente Bover recurre a la Academia de la Historia³⁹. En sus escritos, Bover sigue la costumbre ya

gestión que no hemos localizado. De todas maneras, la Comisión de Obras municipal permitió la obra en 02/08/1844, fol. 31r.

35 AMP. *Ibidem*. Escrito, muy extenso, de la Comisión de Obras del Ayuntamiento de 13/12/1841: fols. 24r-26r. Las citas: fols. 24r (antes de [Antecedentes]) y 25 v. Añade el perjuicio que implica para el ornato y salubridad.

36 Informe de los técnicos de la Diputación Juan Sureda, arquitecto, y Juan Bauzá, maestro mayor de obras firmado el 28/04/1842, transcrito por M. FERRER, *Desamortización*, pág. 273. Se remite a la Comisión formada exclusivamente para el tema en 09/05/1842, *ibidem*, pág. 274.

37 AMP. FP. 1128/15: legajo desaparecido. Las notas que en su momento tomamos, mencionan el peritaje del arquitecto municipal Bartolomé Ramis, y las cartas de Quadrado a la Comisión de Monumentos Históricos en 30/05/1881 y en 01/02/1888.

38 www.cervantesvirtual.com > ... > Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones, por la fácil accesibilidad consideramos innecesario reseñar la fuente cada uno de los documentos.

39 AMP. FP. 921/29, fols. 11r-v. Juan Muntaner: «fuera satisfactoria la conservación de la puerta o llámese arco de la Almudayna de esta Ciudad contiguo a la casa [Can Bordils] donde actualmente hay las oficinas del Real Patrimonio». Bover, tras afirmar «que los extranjeros se han enriquecido con las propiedades artísticas [de la Isla]... y que el furor de destruir ha acabado con otras [obras] no de menor mérito», anhela «que no suceda otro tanto con el arco de la Almudayna, digno recuerdo de la domi-

indicada: invocar en favor de su argumentación pareceres que considera de impacto con independencia de su exactitud.

El Ayuntamiento, y con más énfasis, la Diputación obviarán la demanda. El primero culpó a Bover de haber «encomiado [el arco] hasta las Estrellas ante ... el Regente»⁴⁰. La segunda fue inmisericorde. Menospreció no sólo su juicio sino su autoridad: «además de que no consta el cargo de Inspector de antigüedades de que se vale Bover ... en el caso de que se trata [la conservación del Arco] no aparece un motivo justo por el cual deba accederse a su pedido»⁴¹.

Bover difundió el monumento en medios locales y estatales inmediatamente antes de que tuviera efecto la Orden de conservarlo. Según su hábito, publicó el mismo artículo en tres medios diferentes en 1844⁴². Su papel a favor de la preservación del arco fue decisivo, como luego lo será el de J. M. Quadrado. En síntesis, la perspectiva de Bover se enmarcó en la reivindicación de un legado histórico-artístico, que, con antecedentes relativamente lejanos, irrumpió en Mallorca en la década de los años cuarenta del siglo XIX. No obstante, el conocimiento del arte andalusí, al igual que el del gótico, era aún muy deficiente. También lo era, según testimonian los informes técnicos reseñados, la confusión entre uno y otro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, Juan Manuel; CEBRIÁN, Rosario, *Manuscritos sobre Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid: RAH. 2005.
- ALZAGA RUIZ, Amaya, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte: UNED, n.º. 18-19 (2005-2006) págs.163 -193.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Los profesores de las Bellas Artes murcianas*, Murcia, 1993.
- BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, Concepció, «Les pintures murals de Son Maixella. Recuperació històrica i material en una possessió mallorquina», *E.B.*, n.º. 96-97 (2010), págs.153-166.
- BOVER I PUJOL, Jaume, «Alguns documents biogràfics de Joaquim M. Bover de Rosselló», en *Llorenç Pérez. Miscel·lània, IEB*, n.º. 62/63 (1998- 1999), págs. 131-138.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Biblioteca de Escritores Baleares*, Palma: Imp. P.J. Gelabert, 2 Vols., 1868.

nación arábiga...la desaparición de este precioso vestigio... dejaría un borrón eterno en la época de nuestra regeneración política». De Bover a la Academia: «el arco... es lo único que en Palma admiran los forasteros».

40 Fuente citada en la nota 36, fol. 25r.

41 M. FERRER, *Desamortización*, pág. 272. Oficio de la correspondiente Comisión constituida al respecto 13/04/1841.

42 Joaquín María BOVER, «El arco de la Almudaina», en *Revista Balear*, n.º. 32, 1844/09/06, págs. 2-3; *ibidem*, en *Semanario Pintoresco Español*, n.º. 35, 1844/01/09, págs. 277-278, y en *Diario Constitucional de Palma*, 1844/14/06, pág. 3.

- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Diccionario histórico-Geográfico-Estadístico de las Islas Baleares*, Palma: Imp. Guasp, 2 Vols., 1843.
- , «El arco de la Almudaina», *Revista Balear*, n.º. 32, 09/06/1844, págs. 2-3.
- , «El arco de la Almudaina», *Semanario Pintoresco Español*, n.º. 35, 09/01/1844, págs. 277-278.
- , «El arco de la Almudaina», *Diario Constitucional de Palma*, 14/06/1844.
- , *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma: Imp. F. Guasp, 1845.
- , *Memoria de los pobladores de isla de Mallorca*, Palma: Imp. Gelabert y Villalonga, 1838.
- , *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca*, Palma: Imp. F. Guasp y Barberí, 1864 (1ª. reducida: 1836).
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca: IEB, 1981.
- CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antigüedades e inscripciones. 1748-1845. Catálogo e Índices*, Madrid: RAH. 2002.
- CIRERA, Jaime, «Índice analítico de las ‘Misceláneas Históricas de Mallorca’ de D. Joaquim M^a. Bover de Rosselló», *BSAL*, Vol. 38 (1981), págs. 61-118.
- DIPUTACIÓN, *Diputación Arqueológica de las Islas Baleares. Noticias de su erección. Discurso inaugural y Catálogo de sus individuos*, Palma: Imp. J. Guasp, 1844.
- DISCURSO, *Discurso que al solemnizarse la instalación de la Academia Provincial de Ciencias y Letras de las Baleares pronunció el... Jefe Político D. Joaquín Maximiliano J. Gibert*, Palma: Imp. P. J. Umbert, 1848.
- ENSEÑAT DE VILLALONGA, Antonio, «La familia Boneo en Mallorca», en *BSAL*, Vol. 38 (1981), págs. 439-454.
- EXPOSICIÓN, *La imagen románica del legado andalusí*, Barcelona: Lunwerg, 1995.
- FERRER FLÓREZ, Miguel, *Desamortización eclesiástica en Mallorca (1835)*, Palma: Imp. Politécnica, 2002.
- FIOL PONS, Guillem «La mà de l'artista a modern segons l'ull dels segles XVI-XIX: fortuna crítica», *BSAL*, Vol. 64 (2008), págs. 153-168.
- FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel, *El romanticisme a Catalunya*, Barcelona: Pòrtic, 1999.
- FULLANA, Pere; PEÑARRUBIA, Isabel; QUINTANA, Antoni, *Els historiadors i l'esdevenir polític d'un segle a Mallorca (1839-1939)*, Barcelona: Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 1996.
- G[ARAU], [Jaume], «Don Joaquín M. Bover y D. Antonio Furió», *BSAL*, Vol. III (1889), págs.19-21.
- JIMÉNEZ, José Antonio; MEDEROS, Alfredo, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Baleares. Canarias. Ceuta y Melilla. Extranjero. Catálogo e Índices*, Madrid: RAH. 2001.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, a cargo de Daniel Crespo Delgado y Joan Domenge Mesquida, Madrid: ed. Akal, 2013.
- MAIER ALLENDE, Jorge; SALAS ÁLVAREZ, Jesús, *Los inspectores de antigüedades de la Real Academia de la Historia en Andalucía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- MAIER ALLENDE, Jesús, *Noticias de Antigüedades de las Actas de las Sesiones de la Real Academia de la Historia (1837-1874)*, Madrid: RAH. 2008.
- MORA, Gloria; TORTOSA, Trinidad; GÓMEZ, M^a Ángeles, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia. Murcia. Catálogo e Índices*, Madrid: RAH. 2001.

- MORAGUES, Miguel; BOVER, Joaquín María, *Historia General del Reino de Mallorca escrita por los cronistas Don Juan Dameto, Don Vicente Mut y Don Gerónimo Alemany. Segunda edición corregida e ilustrada con abundantes notas y documentos y continuada hasta nuestros días*, Palma: Imp. J. Guasp y Pascual, 3 Vols., 1841.
- MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina, *La Casa y el Tiempo. Interiores señoriales de Palma*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta ed, Vol. I., 1991.
- OLIVER, Miguel de los Santos, *La literatura en Mallorca*, ed. y pról. Joan Lluís Marfany, Barcelona: Abadía de Montserrat, 1988.
- , *Mallorca durante la Primera Revolución (1808-1814)*, Palma: Imp. Amengual y Muntaner, 1901.
- PARCERISA, F. Xavier; PIFERRER, Pablo, *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, [Barcelona], [1842].
- PIFERRER, Pablo; QUADRADO, José M^a, *Islas Baleares*, Palma de Mallorca: Imp. M. Alcover, 1968 (1^a: 1888).
- PLANAS ROSSELLÓ, Antonio, «Los juristas mallorquines del siglo XVIII», *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics*, n.º. 10 (2000), págs. 37-97.
- PONS I MARQUÈS, Joan, «Recuerdos de unos precursores», *BSAL*, Vol. XXIX (1944), págs. 137-140.
- PONZO CEBRIÁN, Félix, *Historia de la dominación de los árabes en Murcia*, Palma de Mallorca: Imp. J. Guasp, 1845.
- ; BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Diccionario manual para el estudio de antigüedades*, Palma: Imp. P. J. Gelabert, 1846.
- RIERA FRAU, M. Magdalena, *Evolució urbana i topografia de Madina Mayûrqa*, Palma: Ajuntament de Palma, 1993.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, *El Islam en las Islas Baleres: Mallorca musulmana según la Remembrança de Nunyo Sanç y el Repartiment de Mallorca*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2007.
- SANZ DE LA TORRE, Alejandro «Antonio Furió y Joaquín María Bover, historiadores de la arquitectura mallorquina», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º. 84 (1997), págs. 273-306.
- TUGORES, Francesca, *La descoberta del patrimoni. Viatgers decimonònics i patrimoni històric-artístic a Mallorca*, Palma: L'Hiperbòlic ed. 2008.
- VARGAS PONCE, José, *Descripciones de las Islas Pihtiusas y Baleares*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, ed., 1983 (1^a: 1787).



Fig. 1. Retrato de Joaquín Mª Bover, realizado por Virenque. Cortesía: Sociedad Arqueológica Luliana (Palma).



Fig. 2. Peña: litografía del arco de la Almudaina (Palma) de 1839. Frente sud-este.
Foto: Jaume Gual.



Fig. 3. El arco de la Almudaina en la actualidad: frente sud-este.
Foto: Jaume Gual.



Fig. 4. El arco desde el frente norte-oeste. Foto: Jaume Gual.



Fig. 5. Restos de la muralla aparecidos junto al lateral sud-oeste del arco, junto a Can Bordils. Foto: Jaume Gual.



Fig. 6. Detalle de la mampostería del arco.
Foto: Jaume Gual.



Fig. 7. Galce del arco de la Almudaina,
siglos XIV-XV. Foto: Jaume Gual.



Fig. 8. Puerta islámica de la
Gavella de la Sal (Palma).
Foto: José Morata.

LA DEFINICIÓN DEL GUSTO ROMÁNTICO EN LAS PRIMERAS REVISTAS ARTÍSTICAS DE LA ESPAÑA ISABELINA: ENTRE LA TRADICIÓN CLASICISTA Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LO MEDIEVAL

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El surgimiento de la prensa artística fue una de las grandes aportaciones de la época isabelina a la historiografía artística española. Creadas a imitación de modelos franceses como *L'Artiste*, las primeras revistas que vieron la luz en la década de 1830 ilustraron a la perfección la dicotomía existente entre los jóvenes afines al ideario romántico y los autores de mentalidad conservadora, como nos proponemos estudiar analizando los textos que publicaron sobre las Bellas Artes.

PALABRAS CLAVE

Prensa artística, Historiografía artística, España, Siglo XIX, Romanticismo.

ABSTRACT

The emergence of the art press was one of the great contributions of the reign of Isabel II to the Spanish art historiography. Created in imitation of French models such as *L'Artiste*, the first magazines that were published in the 1830s illustrated perfectly the dichotomy between youth related to romantic ideals and conservative-minded authors, as we will study analyzing the texts published in those magazines about the Fine Arts.

KEYWORDS

Art press, Art historiography, Spain, 19th century, Romanticism.

Es un hecho incuestionable que el auge experimentado en la Europa decimonónica por la prensa artística, si bien no constituyó una aportación al ámbito de la historiografía artística especialmente rigurosa ni científica, supuso un hito en el proceso de formación de una sociedad que por primera vez entró en contacto, gracias a estas publicaciones, con las investigaciones, disquisiciones y debates que estaban teniendo lugar por aquel entonces respecto a las Bellas Artes. Avanzando en paralelo a la democratización de la cultura en el siglo XIX, esas revistas incluyeron numerosos testimonios que permiten analizar hasta qué punto la burguesía, la clase social a la que estaban dirigidas, pudo asistir al debate que se estaba produciendo en los círculos artísticos de la época entre los defensores de la tradición clásica y los admiradores de lo medieval. Estas dos posturas no son sino un reflejo de las dos mentalidades existentes en España por aquel entonces, la conservadora y la liberal; de ahí que la mayoría de los artículos publicados a este respecto poseyera un sesgo considerable debido a la personalidad de sus autores.

A fin de comprobar cuál fue el posicionamiento de las primeras revistas artísticas que vieron la luz coincidiendo con la eclosión del Romanticismo, realizaremos primero una breve explicación acerca de las características de estos medios antes de centrarnos en los artículos publicados por los cinco títulos más célebres de la década de 1830: *El Artista* (1835-1836), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *Observatorio Pintoresco* (1837), *El Siglo XIX* (1837-1838) y *No Me Olvides* (1837-1838).

LA PRENSA ARTÍSTICA ISABELINA

A la hora de estudiar el surgimiento y desarrollo de estos rotativos, no podemos desligarlos de los importantes cambios políticos y culturales que se dieron en nuestro país durante el reinado isabelino. Después de la desconexión que había existido con el extranjero en época de Fernando VII (1784-1833), debido a que el monarca consideraba que cualquier idea procedente de más allá de los Pirineos suponía una amenaza para su gobierno, durante la regencia de su viuda María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878) comenzaron a aprobarse una serie de medidas que aumentaron progresivamente la libertad de imprenta. Sirvan como ejemplo la Ley de Prensa de 1837 a la que siguió, veinte años más tarde, la Ley Nocedal de 1857, permitiendo la publicación de un abanico cada vez más amplio de títulos¹. Esa variedad alcanzó su punto álgido con Isabel II (1830-1904) en aras de la nueva política liberal, con revistas consagradas a los temas más variados: historia, ciencias, zoología, literatura... y también arte, si bien este tema no se abordó de igual modo en las cuatro décadas de su reinado.

En relación con esto, se aprecia una clara evolución en las revistas dedicadas tanto exclusiva como parcialmente a las Bellas Artes. Las primeras que vieron la luz en la década de 1830, coincidiendo con los inicios del reinado isabelino, solían acusar una dependencia de modelos extranjeros en cuanto a la asimilación de los presupuestos del Romanticismo

1 Miguel Ángel BLANCO MARTÍN, «Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)», en Varios autores, *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Granada: Instituto de Estudios Almerienses, Granada, 1987, pág. 43.

que estaban triunfando en Francia. No era raro que muchos de estos títulos estuvieran dirigidos por artistas y orientados a un público compuesto también por artistas, de ahí que no gozaran de una popularidad generalizada. Entre ellos encontramos títulos tan célebres como *El Artista* (1835-1836) o *No Me Olvides* (1837-1838).

Más adelante, en las décadas de 1840 y 1850, tuvo lugar una segunda etapa en la que esos excesos románticos fueron dejados a un lado para optar por un nuevo modelo de revista, de carácter más divulgativo y poseedor, en consecuencia, de un número de suscriptores mucho más elevado. Esta tipología periodística había sido creada en la etapa anterior con *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), a la que trataron de imitar y superar otros rotativos como *El Laberinto* (1843-1845) y *Museo de las Familias* (1843-1870), tocando el tema artístico, por lo general, de una manera más tangencial.

Finalmente, en la década de 1860 surgió otro tipo de revista mucho más rigurosa y científica que prescindía de ese carácter divulgativo para centrarse en el estudio de la historia, la historia del arte y la arqueología. Dirigidas frecuentemente por profesionales de esas materias, tuvieron gran aceptación entre un público compuesto por especialistas; es el caso de *El Arte en España* (1862-1870) y *La Revista de Bellas Artes* (1866-1868)².

Como podemos comprobar, la evolución que se dio en estas publicaciones no fue sino un reflejo de la producida en el panorama cultural español en esas cuatro décadas, con el surgimiento del movimiento romántico, la progresiva asimilación de su ideario y, finalmente, la superación de sus presupuestos a medida que se imponían los de la nueva mentalidad positivista característica de la segunda mitad del siglo XIX. En el caso de las revistas en las que centraremos nuestro análisis, todas pertenecen a la primera etapa y constituyen testimonios muy elocuentes de las diferentes maneras en que se trataron de difundir los postulados de un Romanticismo primerizo entre el gran público.

EL ARTISTA (1835-1836)

Considerada una de las revistas artísticas isabelinas más importantes por su carácter pionero, *El Artista* surgió con el deseo de convertirse en una tribuna desde la cual poder difundir los presupuestos románticos en un momento en que aún no habían arraigado en nuestro país³. Ello fue debido a que sus dos directores, el pintor Federico de Madrazo (1815-1894) y el escritor Eugenio de Ochoa (1815-1872), habían pasado los años anteriores formándose en París y habían decidido crear este rotativo a imitación de su homónimo francés *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, fundado en 1831 por el pintor Achille Ricourt

2 Recientemente hemos defendido y publicado en la Universidad de Salamanca una tesis doctoral relativa a esta cuestión: María Victoria ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015.

3 María de los Ángeles AYALA ARACIL, «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en Varios autores, *Romanticismo 8. Actas del VIII Congreso Los románticos teorizan sobre sí mismos (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*, Bolonia: Il Capitello del Sole, 2002, pág. 35.

(1797-1879)⁴. Pese a las similitudes entre ambos, *El Artista* desarrolló su propia personalidad con un carácter más combativo que estaba más presente en los artículos de literatura que en los de arte, mucho más conservadores.

Al igual que otras revistas de las que hablaremos más tarde, el hecho de contar con un público compuesto por artistas afines a su ideario no permitió que *El Artista* perdurara durante más que unos meses. Estuvo publicándose desde el 5 de enero de 1835 hasta el 4 de abril de 1836 con una periodicidad semanal, un formato en 4º de 290 milímetros por 210 milímetros de ancho y más de cien ilustraciones. La revista salía del taller tipográfico de J. Sancha, pero las estampas que la acompañaban lo hacían del Real Establecimiento Litográfico dirigido por el propio Federico de Madrazo⁵.

En lo concerniente a su posicionamiento, Madrazo y Ochoa quisieron dejar claro desde el principio lo poderosamente implicados que estaban con el Romanticismo, si bien ya hemos dicho que esto no era del todo cierto en sus disquisiciones artísticas. De ahí que el frontispicio del primer tomo de *El Artista* presentara un derroche de motivos ornamentales de sabor medieval, y que ambos directores pusieran en tela de juicio a autores conservadores, a los que se referían despectivamente como «clasiquistas» y «clasiquinos», por no comulgar con la renovación de los cánones estéticos que quería llevar a cabo el Romanticismo. Ochoa se refería así a la revalorización de la Edad Media:

Contemple, decimos, no un hereje ni un Antecristo, sino un jóven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos [...] para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los tiempos del paganismo; para quien los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles.⁶

¿Cuál fue la razón, teniendo en cuenta esto, de que *El Artista* fuera más romántico en cuanto a la literatura que al arte? Básicamente consistió en el desfase existente en 1835 entre ambas disciplinas, puesto que por entonces la literatura española comenzaba a avanzar por la senda romántica pero aún faltaban casi dos décadas para que sucediera lo mismo en el ámbito artístico. Este contraste se aprecia claramente en la producción de Ochoa y Madrazo: mientras que en esas mismas fechas el primero estaba escribiendo relatos tan románticos como *Stephen o Zenobia*, el segundo no comenzaría a pintar hasta las décadas de 1840 y 1850 los retratos que le convertirían en uno de los grandes pinceles románticos del país. De ahí que no deba extrañarnos que, pese a abrazar con entusiasmo la arquitectura gótica en su frontispicio, Ochoa ensalzara a arquitectos de la órbita clasicista como Juan de Herrera (1530-1597) y Juan de Villanueva (1739-1811).

No obstante, no todos los redactores de *El Artista* pensaban del mismo modo. Es sorprendente que precisamente fuera un pintor academicista, Valentín Carderera (1796-1880), quien se refiriera con mayor admiración a la arquitectura gótica en una serie de artículos titulada «Bellas Artes». En su análisis de la evolución de las Bellas Artes en España

4 María Victoria ALONSO CABEZAS, «La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista* y *Semanario Pintoresco Español*», *Boletín de arte de la Universidad de Málaga*, 35 (2014), pág. 102.

5 Juan Eugenio HARTZENBUSCH, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1561 al 1870*, Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Ribadeneyra, 1894, pág. 47.

6 Eugenio de OCHOA, «Un romántico», *El Artista* (1835), pág. 36.

desde el siglo VIII, afirmaba que el siglo en el que por fin empezó a construirse una arquitectura digna de interés fue el XIII, por haberse dado en él una conjunción de factores como tranquilidad, prosperidad y estabilidad política sin los cuales el arte no podría haberse desarrollado como lo hizo. A esto se sumó, evidentemente, el poderoso aliento cristiano, auténtica piedra de toque a ojos de los románticos pese a que, en el caso de Carderera, no le impidiera mostrar su predilección por la arquitectura renacentista.

Esta mentalidad de *El Artista*, cuyas contradicciones demuestran que es más fácil adherirse a un ideario que predicar con el ejemplo, evolucionaría en los años siguientes hacia un talante cada vez más conservador. Prueba de ello sería el posicionamiento de *El Renacimiento* en 1847, una nueva revista fundada por Madrazo y Ochoa en la que de nuevo encontramos a parte de la antigua nómina de *El Artista* y en la que se aprecia a la perfección lo firmemente instalados que se encontraban ambos en la sociedad burguesa del momento, tildando sus encendidas diatribas del pasado de «excesos de juventud»⁷.

SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL (1836-1857)

En comparación con las revistas más paradigmáticas de esta década, *Semanario Pintoresco Español* es una auténtica *rara avis* por actuar como pionera configurando el prototipo español de revista poliédrica, dirigida al gran público y con una amplia variedad de temas entre los cuales las Bellas Artes gozaron de gran importancia, si bien no fueron su principal interés. Creada por el escritor Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) a imitación de rotativos franceses como el *Magasin Pittoresque* e ingleses como el *Penny Magazine*, fue dirigida posteriormente por Gervasio Gironella, Vicente Castelló (1815-1872), Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), José Muñoz Maldonado, conde de Fabraquer (1807-1875), Eduardo Gasset Artime (1832-1884) y Manuel de Assas y Ereño (1813-1880). Su enorme popularidad le permitió contar con una larga trayectoria, publicándose desde el 3 de abril de 1836 hasta el 20 de diciembre de 1857; esto, como es lógico, hizo posible la inclusión en sus páginas de numerosos artículos sobre materia artística que lo convierten en un interesante objeto de estudio⁸.

Unas breves líneas relativas al formato del *Semanario*. Aunque pasó por varias imprentas no hubo cambios drásticos en su diseño, pues durante la mayor parte del tiempo siguió siendo en 4º con 240 milímetros de alto por 160 milímetros de ancho. También se mantuvo apegado a la tradición en cuanto a su periodicidad, semanal, y su extensión, ocho páginas, costando cuatro reales la suscripción mensual. Cabe destacar el diseño medievalista del frontispicio del primero de los once tomos que recopilaban sus 1.136 números, algo que volveremos a encontrar en revistas como *Observatorio Pintoresco* sin que supusiera, en

7 Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, «El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847», *Voz y letra: Revista de literatura*, 15, 1, (2004), pág. 77.

8 Los estudios de referencia obligada en este sentido son Enrique RUBIO CREMADES, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1996 y José SIMÓN DÍAZ, *Semanario Pintoresco Español: (Madrid, 1836-1857)*, Madrid: Instituto Nicolás Antonio, 1946.

ninguno de estos dos casos, una apuesta decidida por la Edad Media, sino quedándose por lo contrario en lo meramente epidérmico.

El hecho de que el *Semanario* no se posicionara de manera clara en el debate entre clasicismo y medievalismo se debió a que, como hemos dicho, no perseguía un tipo de lector especialmente erudito que estuviera al corriente de estas disquisiciones. En la «Introducción» que Mesonero Romanos incluyó en el primer número de la revista dejó claro que su objetivo era «vender mucho para vender barato, y vender barato para vender mucho», considerando que el elitismo cultural era algo que España no se podía permitir en un momento en que el afán por educar a las masas estaba cobrando gran importancia:

Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria, han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas. La lectura es la base de la instrucción, la instrucción es la primera rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas; un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible á su prosperidad [...] Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir á los unos, recrear á los otros, y ser accesibles á todos.⁹

Esta personalidad instructiva y lúdica al mismo tiempo es la que se encuentra tras esa enorme variedad temática de la que hemos hablado, con artículos sobre ciencias, modas, historia, gastronomía, literatura... y, por supuesto, arte. En relación con esto se observa que, si bien no puede decirse que *Semanario Pintoresco Español* abrazara con entusiasmo los presupuestos románticos, sí hay algunos presentes en su ideario como el interés por dar a conocer a sus lectores el patrimonio español en vez de centrarse solo en lo foráneo, una apuesta por lo local que entronca tanto con el sentir nacionalista propio de las primeras décadas del siglo XIX como con el interés por lo pintoresco. Mesonero Romanos afirmaba, en esa «Introducción», que al describir monumentos tanto antiguos como medievales pretendían recordar a los lectores cuáles eran nuestras grandes glorias:

En las descripciones artísticas de los monumentos célebres daremos la debida preferencia á los de nuestra España tan rica en ellos, y que para mengua nuestra desdeñamos, al paso que corremos á admirar en los países extranjeros muchos incomparablemente inferiores. Ni para aquí nuestra intención. Si el público acoge con benignidad nuestros trabajos, prometemos darle sucesivamente relaciones descriptivas de los pueblos principales y sitios pintorescos de la Península, acompañando las noticias estadísticas y críticas que el estado de la nación y nuestras investigaciones nos permitan.¹⁰

Siguiendo con esta tónica, durante sus veintiún años de vida *Semanario* no dejó de estar a caballo entre las revistas conservadoras, apegadas a la tradición clasicista, y las más románticas, devotas admiradoras de la Edad Media. Ambas etapas fueron, sin lugar a dudas, las que más interesaron a sus sucesivos directores a pesar de lo diferentes que fueron sus mentalidades; de ahí que crearan secciones fijas en las que se hablaba de monumentos de la Antigüedad clásica, como «Antigüedades españolas», y otras en las que se hacía lo propio con edificios medievales, como «España pintoresca» o «España artística». A esto de-

9 Ramón de MESONERO ROMANOS, «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, 1, 1 (3 de abril de 1836), págs. 3-5.

10 R. de MESONERO ROMANOS, «Introducción», págs. 3-5.

bemos sumar los abundantes relatos de viaje, una temática de gran éxito entre las publicaciones enciclopédicas que imitaron al *Semanario*, como *Museo de las Familias* o *El Laberinto*, en la que de nuevo se describían los principales monumentos de las localidades por las que pasaba el autor. En todos estos casos, el entusiasmo por monumentos tan dispares como las ruinas de Itálica y la Catedral de León es similar, básicamente porque se tomaban como enseñanzas de un pasado glorioso que había que tratar de recuperar. La misma admiración está presente en otros textos como las biografías de arquitectos, los ensayos sobre determinadas etapas históricas o los estudios trasversales sobre la historia de la arquitectura española, siendo especialmente interesante por poseer un rigor científico mayor de lo habitual la serie «Nociones fisionómico-históricas de la arquitectura en España», publicada por el ya citado Manuel de Assas a lo largo de 1857.

OBSERVATORIO PINTORESCO (1837)

Esta publicación resultó más fugaz que las anteriores, puesto que solo vio la luz desde el 1 de mayo al 30 de octubre de 1837. Dirigida por Sebastián Basilio Castellanos de Losada (1808-1891), considerado uno de los pioneros de la arqueología científica en nuestro país, adoptó durante toda su trayectoria una actitud sumamente conservadora con respecto al arte clásico, algo comprensible si tenemos en cuenta esa pasión personal de su director por Grecia y Roma que muchos años después, en 1886, le llevaría a ser nombrado director del Museo Arqueológico Nacional. En un principio el *Observatorio Pintoresco* tuvo una periodicidad semanal, pero a partir del 5 de septiembre de 1837, al comenzar una segunda serie, pasó a ser publicado cada cinco días; la extensión, por su parte, siguió siendo la misma, ocho páginas en 4º con unas dimensiones iniciales de 250 milímetros de alto por 156 milímetros de ancho y posteriormente de 205 milímetros de alto por 140 milímetros de ancho, todo ello acompañado por las debidas estampas¹¹.

La principal obsesión de su director fue tratar de emular a publicaciones exitosas como *Semanario Pintoresco Español*, ofreciendo para ello la misma variedad temática. De ahí que él mismo dijera en la «Advertencia» con la que acompañó al primer número de la revista que el panorama periodístico se había convertido en una selva, en la que las posibilidades de medrar eran tan reducidas que había que competir con todos los demás:

Aunque no siempre guardarán estos el mismo orden con que aquí se expresan, el OBSERVATORIO PINTORESCO presentará en sus columnas la historia cronológica y natural, la biografía de los hombres mas eminentes por sus virtudes, talentos ó valor, la descripción de los edificios estatuas y ciudades de España, sin escluir los de los demas países. Aplicaciones y juegos sorprendentes de fisica, el estado antiguo y moderno de las artes bellas y liberales, artículos de costumbres, cuentos y composiciones poéticas; y en fin, en el número último de cada mes, una relacion de la variedad de las modas.¹²

11 Isabel TAJAHUERCE ÁNGEL, *El arte en las revistas ilustradas madrileñas (1835-1840)*, Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense, 1996, pág. 141.

12 Sebastián Basilio CASTELLANOS DE LOSADA, «Advertencia», *Observatorio Pintoresco*, 1 (1 de mayo de 1837), pág. 1.

Como es lógico, al estar tan interesado en dotar a su publicación de un carácter divulgativo no podía esperarse que Castellanos de Losada se implicara tanto como otras revistas en la defensa de los postulados románticos, puesto que no tenía en mente a un potencial público compuesto por artistas. Es cierto que el Romanticismo fue uno de los temas abordados por la publicación, pero en un tono mucho más atemperado que, por ejemplo, lo que se observa en *No Me Olvides*, sin convertirse en su *leit motiv*. Esto no quiere decir que en el *Observatorio Pintoresco* podamos encontrar ataques virulentos a los monumentos apartados de la órbita clasicista, sino que en sus páginas se concedió una mayor importancia a otros como la Acrópolis ateniense o las ciudades de Pompeya y Herculano, además de edificios neoclásicos como el Real Observatorio Astronómico.

Frente a este interés por lo grecorromano, la revalorización de la Edad Media no alcanzó trascendencia alguna en el *Observatorio Pintoresco*, con excepciones como un artículo anónimo dedicado a la Catedral de Sevilla que, no obstante, se centraba más en el análisis de los añadidos renacentistas que en el de las partes góticas. Esto no deja de resultar sorprendente teniendo en cuenta que el frontispicio del primer número volvía a contar con un motivo arquitectónico de fuerte inspiración gótica. Vendría a demostrar de nuevo que, en su afán por emular lo realizado por sus rivales, Castellanos de Losada no dudó en sumarse a la corriente medievalista que estaba empezando a propagarse por nuestro país, si bien la adscripción a sus postulados tampoco pasó de lo epidérmico.

No obstante, conviene tener en cuenta que puede observarse una cierta evolución en *Observatorio Pintoresco* una vez iniciada su segunda serie en septiembre de 1837, si bien su aperturismo no se tradujo en un mayor interés por la Edad Media sino por la situación en que se encontraban las artes por entonces. Este fue el tema abordado en dos artículos anónimos que podrían haber sido escritos por Castellanos de Losada debido a sus referencias a la Antigüedad, titulados «Bellas Artes. Las artes necesitan protección» y «Bellas Artes. El clima y la forma de gobierno influyen extraordinariamente en las artes». En ellos no solo se analizaba la realidad artística decimonónica de nuestro país sino que se proponían soluciones para que la arquitectura, que durante buena parte de la centuria preocupó a los artistas por su supuesta falta de personalidad, resultara con el tiempo tan digna de alabanzas como la de los siglos pasados¹³.

EL SIGLO XIX (1837-1838)

Al igual que *Observatorio Pintoresco*, el posicionamiento de *El Siglo XIX* resulta bastante moderado. Esta publicación tampoco cayó en los excesos románticos de las que se implicaron más estrechamente con dicho movimiento, pese a que en su corpus pueda apreciarse una mayor heterogeneidad en cuanto a los estilos artísticos analizados; algo similar sucedió con su apoyo a los artistas jóvenes que estaban comenzando sus carreras.

También constituyó una aventura periodística bastante efímera: en total no vieron la luz más que veintinueve números, el primero el 7 de septiembre de 1837 y el último el 22

13 Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, «Una revista romántica: el 'Observatorio Pintoresco', de 1837», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40, 1-4 (enero-diciembre de 1964), págs. 345-352.

de marzo de 1838. Salía a la calle los jueves por dos reales con una periodicidad semanal, un formato en 4º, de 230 milímetros de alto y 145 milímetros de ancho, y una extensión mayor que otras revistas, de dieciséis páginas en vez de ocho. En su caso se imprimía en la Imprenta de la Compañía Tipográfica perteneciente a Narciso Sanchiz, quien pasaría a ser su impresor cuando el primero, Clemente Díaz, abandonara el cargo¹⁴.

Su director fue el maestro, pedagogo y publicista Francisco Fernández Villabrille (1811-1864), quien puso por escrito los principales puntos ideológicos del rotativo. De nuevo fue su mentalidad sensata y moderada la que actuó como brújula para su equipo de redactores, tratando de convertir a *El Siglo XIX* en un bálsamo reconfortante para una sociedad profundamente herida por los acontecimientos que estaban teniendo lugar. No podemos olvidar que la Primera Guerra Carlista (1833-1840) estaba causando un hondo desaliento entre los españoles, aunque, en opinión de Fernández Villabrille, los jóvenes artistas poseían la llave del futuro y la prosperidad de la nación. El arte vendría a ser, en relación con esta idea, una tabla de salvación, la esperanza de nuevas glorias para España:

Esta asombrosa revolucion, esta transición entre lo pasado y el porvenir, es obra de nuestra juventud, que dará sin duda alguna muchos días de gloria á la patria, trabajando sin parcialidad, sin exaltacion y contenida dentro de los justos límites que sería funesto traspasar. Los jóvenes nacidos en este siglo, ansiosos de saber, llenos de entusiasmo y de gloria, amantes de la literatura y de las artes, anhelan imitar á los grandes hombres que hoy celebra la historia, quieren resucitar el siglo de oro de nuestra literatura, lidiar en defensa de sus mas sanos principios y ayudarse mutuamente á subir la escarpada senda que conduce al templo de la inmortalidad¹⁵.

Es importante este punto por convertirse en una constante dentro de la ideología de *El Siglo XIX*: la moderación dentro del progreso por parte de los jóvenes artistas. La publicación de Fernández Villabrille no quería que le sucediera lo mismo que a otras revistas románticas, demasiado proclives a los excesos sentimentales. Sobre esto afirmó:

La moderna generacion al abordar á la orilla de este mortífero torrente es bastante sensata para no dejarse arrastrar de espléndidos sofismas, y para conocer que todo se malogra cuando se arranca el freno á las pasiones y el remordimiento al corazon¹⁶.

Hablamos, en definitiva, del Romanticismo, pero de un Romanticismo que se aleja de cualquier exceso. Teniendo en cuenta este posicionamiento, no es de extrañar que en *El Siglo XIX* hallemos esa heterogeneidad que hemos mencionado en cuanto al debate entre lo clásico y lo medieval. Es cierto que el arte de la Antigüedad tenía un importante peso en esta revista, con artículos dedicados a ciudades como Pompeya y Herculano y a monumentos como las termas de Diocleciano. No obstante, esto no impidió a Fernández Villabrille, que había dicho estar dispuesto a «resucitar las hazañas ocultas de nuestros mayores, reproduciendo escenas caballerescas de la edad media, y rasgos heróicos de que abunda tanto nuestra historia»¹⁷, adoptar un posicionamiento parecido al de *Semanario Pintoresco*

14 J. E. HARTZENBUSCH, Apuntes para un catálogo, pág. 53.

15 FRANCISCO FERNÁNDEZ VILLABRILLE, «El Siglo XIX», *El Siglo XIX*, 1, 1 (7 de septiembre de 1837), I, 1, pág. 16.

16 FRANCISCO FERNÁNDEZ VILLABRILLE, «1 de enero de 1838», *El Siglo XIX*, 2, 1 (1 de enero de 1838), pág. 1.

17 F. FERNÁNDEZ VILLABRILLE, «El Siglo XIX», pág. 16.

Español por considerar que monumentos medievales como la Catedral de Toledo eran tan dignos de admiración como los de la Antigüedad. En todos estos casos se observa que lo que dictaba la pauta no era tanto el estilo de una obra de arte sino su trascendencia para la historia española, un pensamiento nacionalista que de nuevo colocaba en esta clase de adquisiciones a lo patriótico por encima de lo artístico.

NO ME OLVIDES (1837-1838)

Como hemos dicho, de todas las revistas artísticas que vieron la luz en la década de 1830 *No Me Olvides* fue la que apostó de una manera más decidida por la defensa de los presupuestos del Romanticismo. A diferencia de *El Artista*, cuyas reivindicaciones iniciales no coincidieron con lo expuesto posteriormente en sus artículos artísticos, y *Semanario Pintoresco Español*, que no trató de ocultar nunca el talante moderado que a la postre acabaría granjeándole su mayor fama, *No Me Olvides* se encargó de predicar con el ejemplo publicando no solo artículos en los que se rompía una lanza por la Edad Media sino también consideraciones muy transgresoras sobre el arte de la Antigüedad.

Con un título que era en sí mismo una declaración de intenciones, por aludir a un poema del poeta romántico José Joaquín de Mora (1783-1864) titulado *A la flor llamada en inglés «Forget me not» (no me olvides)*¹⁸, salió a la calle por primera vez el 7 de mayo de 1837 perdurando con una periodicidad semanal hasta el 11 de febrero de 1838. La escasa duración de esta aventura periodística vuelve a deberse a su orientación, pues al tener en mente un público muy concreto, formado principalmente por artistas y amantes de las Bellas Artes, no pudo contar con una adecuada financiación. Cada entrega era un pliego de ocho páginas en 8º, de 210 milímetros de alto por 140 milímetros de ancho, y salía de una imprenta propia situada en la Calle Jardines, aunque las estampas, que eran xilografiadas y de una calidad no muy buena, lo hacían de la Litografía de Barrionuevo.

En este caso el director de la revista era un poeta, Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849), lo que explica la poderosa implicación de su rotativo con el movimiento en que él mismo militaba y que, tras el cierre de *El Artista*, se había quedado sin un órgano que lo representara. Se considera de hecho que el prospecto redactado por Salas y Quiroga para *No Me Olvides* es, junto con el prólogo de su libro *Poesías* (1834), el manifiesto de la poesía española romántica, de lo que dan buena cuenta opiniones como las siguientes:

Si entendiésemos nosotros por *romanticismo* esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio de la literatura. Pero si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir á

18 Pablo CABAÑAS, *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*. Colección de índices de publicaciones periódicas dirigida por Joaquín de Entrambasaguas, II, Madrid: Instituto Nicolás Antonio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1946, págs. 11-12.

todos los seres, ¿cómo resistir al deseo de ser los predicadores de tan santa doctrina, de luchar á brazo partido por este dogma de pureza?¹⁹

Siguiendo con este discurso, Salas y Quiroga afirmaba que los artistas españoles de su generación «han desechado las ficciones de la mitología, han quemado los ídolos del paganismo, y han derribado el templo de la rutina»²⁰. Y al tiempo que se rompía con una tradición grecorromana hasta entonces considerada casi sacrosanta, la arquitectura gótica pasaba a ser a ojos de los románticos la perfecta plasmación del espíritu español que había que tratar de recuperar en las creaciones modernas. De ahí la publicación de apasionadas descripciones de monumentos patrios como la Catedral de Burgos y su Capilla del Condestable, en las cuales, al modo de lo realizado por Victor Hugo (1802-1885) y Théophile Gautier (1811-1872) al referirse a los edificios góticos españoles, se hacía más hincapié en las sensaciones de espiritualidad y trascendencia que provocaba su contemplación que en describir su arquitectura²¹. En esta misma línea se encontrarían otros artículos de carácter más filosófico-histórico como el titulado «Edad Media» del ya mentado historiador del arte Manuel de Assas y Ereño, en el que decía lo siguiente:

Los amores del Cid y Jimena, el valimiento y trágico fin del condestable don Álvaro de Luna, las proezas del Gran Capitán y las tomas de Valencia y Granada han reemplazado a Paris y Elena, a los hechos de Ulises, a la toma y destrucción de Troya y a las desgracias de Idomeneo.

Pelayo ha reemplazado a Rómulo; las catedrales góticas, a los templos corintios; Jesucristo, a Júpiter.

Ésta es la revolución literaria, y la de las bellas artes es una consecuencia precisa, es un corolario natural de aquélla. Por esta razón, los jóvenes que se dedican al estudio de las antigüedades dirigen sus investigaciones hacia la *edad media*, edad de los romances y de las trovas; edad de la cual se tienen noticias más escasas de lo que parece debieran tenerse.²²

Como podemos comprobar, al contraponer la fascinación moderna por la Edad Media con la que habían generado los cánones estéticos repetidos hasta la saciedad, este autor concluía que había llegado el momento de abandonar las sobrevaloradas creaciones de griegos y romanos apostando por un arte espiritualmente más puro y, un detalle que de nuevo denota su mentalidad romántica, más español. De ahí lo necesario que era en su opinión profundizar más en su estudio para «disipar las nieblas que cubren la poética edad media, penetrar sus misterios, y adivinar la significación de sus geroglíficos»²³.

Finalmente, cabe recordar que, aunque esta apuesta por lo medieval no implicara un rechazo absoluto por lo clásico por parte de *No Me Olvides*, los escasos artículos que publicó sobre arte griego y romano causaron no poca polémica por exponer ideas que, a pesar de haber sido aceptadas años antes en el extranjero, eran tenidas por sacrílegas en España en la década de 1830. El caso más elocuente es el artículo «Arquitectura» que publicó el arquitecto Antonio de Zabaleta (1803-1864), en el que al hilo de lo que había podido con-

19 Jacinto de SALAS Y QUIROGA, «Prospecto», *No Me Olvides*, 1 (7 de mayo de 1837), pág. 2.

20 J. de SALAS Y QUIROGA, «Prospecto», pág. 2.

21 Esas descripciones aparecen en obras como Adèle FOUCHER, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, París: A. Lacroix, 1863 y Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, París: V. Magen, 1843.

22 Manuel de ASSAS Y EREÑO, «Edad Media», *No Me Olvides*, 1 (7 de mayo de 1837), pág. 4.

23 M. de ASSAS Y EREÑO, «Edad Media», pág. 4.

templar en restos arquitectónicos de Sicilia entre 1832 y 1837, al trasladarse a Italia gracias a una pensión de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, se atrevió a afirmar que la arquitectura griega había sido policroma en vez de blanca²⁴.

CONCLUSIONES

El análisis de los diferentes posicionamientos de estas revistas nos ha permitido alcanzar una serie de conclusiones con respecto a su papel en el debate entre clasicismo y medievalismo. Existe una constante en estas publicaciones, la personalidad romántica de los rotativos, a pesar de que no calara por igual en todos los casos; por ejemplo, en *El Artista* se aprecia una desconexión entre los artículos de literatura y los de arte que no está presente en *No Me Olvides*, plenamente romántico en ambas facetas. En relación con esto, también nos parece importante recordar que, existiendo esas diferencias entre las personalidades de las revistas, realmente no podemos hablar de un Romanticismo inherente a todas sino más bien de distintos Romanticismos, centrándose en este o aquel presupuesto en vez de abrazarlos todos por igual. Mientras que *El Artista* apostó por la literatura romántica y *No Me Olvides* hizo lo propio tanto con lo literario como con lo artístico, *Semanario Pintoresco Español* se limitó a mostrar un considerable interés por lo local, lo pintoresco y lo puramente español, *El Siglo XIX* se mostró muy adelantado a su tiempo por brindar su apoyo a los nuevos talentos y *Observatorio Pintoresco*, por el contrario, no se dejó arrastrar tanto por estas ideas, sino que siguió siendo conservador.

Considerando estas circunstancias, podemos afirmar que en las primeras revistas románticas españolas encontramos efectivamente algunas reflexiones muy interesantes sobre el arte medieval, pero no todas mostraron el mismo entusiasmo por el tema. Salvo excepciones como *No Me Olvides*, que por constituir una iniciativa periodística fugaz tampoco tuvo la oportunidad de profundizar demasiado en esta cuestión, la prensa de la década de 1830 optó por la mesura al referirse a monumentos medievales por los que no escondía su admiración. Si bien sus redactores no dudaban de que había que profundizar en el estudio de este estilo hasta entonces despreciado, su incipiente interés obedecía más a razones históricas y nacionalistas que artísticas, algo que seguiría estando presente en las publicaciones periódicas de carácter enciclopédico y divulgativo que, a imitación de *Semanario Pintoresco Español*, proliferaron en las siguientes dos décadas. Realmente no podemos decir que hasta la de 1860 encontremos en la prensa artística española una valoración juiciosa, rigurosa y científica de lo medieval, coincidiendo con el momento en que los artistas decimonónicos consiguieron dejar atrás por fin la hegemonía clásica para abrirse a un abanico mucho más amplio de historicismos, entre los cuales lo gótico ocupaba una posición preeminente. No obstante, conviene recordar que este cambio no se produjo realmente en el contexto del Romanticismo español, sino de la mentalidad positivista que empezó a propagarse por nuestro país en la segunda mitad de la centuria.

24 Luis SAZATORNIL RUIZ, *Antonio de Zabaleta: la renovación romántica de la arquitectura española*, Madrid: Ediciones Tantín, 1992, pág. 37.

Independientemente del grado de implicación de las revistas que hemos analizado en el debate entre clasicismo y medievalismo, lo que resulta incuestionable es que las cinco desempeñaron en este sentido un importante papel como divulgadoras de unas disquisiciones artísticas que, hasta ese momento, debido a las restricciones a las que la prensa había estado sometida y a la incultura de buena parte de la sociedad española, se habían limitado a circular por los ámbitos más elitistas. Podemos afirmar por tanto que la prensa artística isabelina, con todos los errores, tanteos e incongruencias que mostró en sus inicios, fue una de las responsables de que el gran público conociera la existencia de los principales monumentos clásicos y medievales de la nación y se interesara cada vez más por su protección, erigiéndose de este modo como una importante herramienta de formación de una sociedad que hasta entonces no se había interesado por estos temas.

ECOSISTEMA Y EXPLOSIÓN DE LAS FUENTES EN LA SOCIEDAD DATACÉNTRICA: NUEVOS MATERIALES PARA LA INVESTIGACIÓN CULTURAL. ANÁLISIS DEL SISTEMA EXPOSITIVO ESPAÑOL COMO ESTUDIO DE CASO¹

NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA
Universidad de Málaga

RESUMEN

Un ecosistema de fuentes masivas, heterogéneas y globalmente distribuidas, junto con el tránsito a una nueva economía del conocimiento basada en el valor de los datos, definen los nuevos paradigmas epistémicos de nuestra contemporaneidad. Teniendo en cuenta este nuevo escenario, este texto muestra, a través de ejemplos derivados del proyecto Exhibitium, cómo se puede afrontar el reto conjunto de acceder a este nuevo ecosistema de fuentes y transformar su contenido en datos reutilizables para la interpretación cultural.

PALABRAS CLAVE

Fuentes digitales, análisis de datos, exposiciones artísticas, análisis de redes, visualizaciones de datos.

ABSTRACT

An ecosystem of heterogeneous, mass-scale sources that are globally distributed, together the transition to a new knowledge economy based on the value of data, define the epistemological paradigms that are of our times. Given this new scenario, the purpose of this

1 Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto «Generación de conocimiento sobre exposiciones artísticas temporales para su reutilización y aprovechamiento multivalente», financiado por la Fundación BBVA y coordinado por el grupo de investigación iArtHis_Lab de la Universidad de Málaga. Véase en: <http://www.exhibitium.com> [Consulta: 30/11/2016].

essay is to explore, through specific examples taken from the Exhibitium Project, how to face the double challenge of accessing to this new ecosystem of sources and transforming their content into reusable data for cultural interpretation.

KEYWORDS

Digital sources, data-driven analysis, art exhibitions, network analysis, data visualization.

Imaginábamos que las bibliotecas, con sus toneladas de papel convertidas en libros y revistas, alcanzaban y sobraban para generar una hermenéutica del saber. Hoy sabemos que esa actitud soberbia es de una ingenuidad rayana en el suicidio cultural².

DE LA SELECCIÓN A LO EXHAUSTIVO COMO CLAVE DE UN NUEVO PARADIGMA EPISTÉMICO

Las transformaciones vinculadas a la sociedad digital han modificado de manera drástica la naturaleza de los materiales con los que tejemos la urdimbre de nuestra investigación, lo cual lleva aparejado una redefinición de la relación que tradicionalmente hemos mantenido con las fuentes. En la actualidad, nos encontramos ante un ecosistema de fuentes masivas, heterogéneas, globalmente distribuidas, dinámicas y cambiantes, que no podemos -o al menos no deberíamos- ignorar; fuentes que, además -y gracias a su naturaleza digital-, pueden ser procesadas de forma masiva mediante técnicas computacionales.

Este escenario genera una situación ambivalente: por una parte, se advierte la necesidad de expandir el repertorio de fuentes que tradicionalmente han configurado nuestros materiales primarios; por otra, se hace evidente la necesidad de establecer unos parámetros de actuación que nos guíen ante esta situación de aluvión informativo. No es de extrañar, por tanto, que uno de los ejes básicos del problema se haya centrado en la importancia de establecer criterios de calidad que nos ayuden a filtrar aquellas fuentes más relevantes y «autorizadas».

Hemos de recordar, no obstante, que el problema de la selección sobre grandes conjuntos de fuentes no constituye algo privativo de la eclosión digital. Es una circunstancia asumida que a medida que nos aproximamos a los tiempos contemporáneos, el corpus de fuentes y su tipología crecen y se expanden. La práctica habitual para afrontar esta situación es bien conocida: definición precisa del tema y acotación del ámbito de trabajo como base para elaborar una estrategia que permita la selección significativa de las fuentes. Este es el mismo procedimiento que aplicamos cuando operamos en la esfera de lo digital. De

2 Alejandro PISCITELLI, «Humanidades digitales y Nuevo normal educativo», *TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, junio-septiembre (2015), págs.1-10.

este modo, el principio de la «selección significativa» rige tanto si nos enfrentamos a fuentes analógicas como digitales.

No hay duda de que estas líneas de actuación son fundamentales en nuestro contexto digital, pero hay que ser conscientes también de que este enfoque no supone un gran cambio respecto de los procesos tradicionales de la investigación académica, pues la «selección» de las fuentes, o la acotación del campo documental a analizar, ha sido la práctica habitual de las culturas investigadoras en Humanidades desde siempre.

La situación cambia, sin embargo, cuando nos situamos bajo la perspectiva de los análisis macroscópicos vinculados al *distant reading* formulado por Franco Moretti³ o a los *estudios de cultural analytics*⁴ desarrollados, entre otros, por Lev Manovich⁵ y Maximilian Schich⁶, quienes, frente al filtro y la selección representativa, ponen el acento, precisa y contrariamente, en el valor de la exhaustividad y de lo «masivo» como factores definidores de las nuevas condiciones epistémicas de nuestra contemporaneidad. Y este es el aspecto que debemos considerar en segundo lugar: la posibilidad de procesar computacionalmente un volumen de materiales sin precedentes nos permite obtener ahora una fotografía exhaustiva y global de los fenómenos culturales que analizamos. Este cambio de perspectiva -de escala- hacia lo global y exhaustivo es lo que Franco Moretti ha denominado el paso del *close reading*, la base esencial de los estudios humanísticos hasta ahora (análisis en profundidad y en detalle de un conjunto reducido de elementos en cuanto que representativos de la totalidad), al *distant reading*, que implica el análisis de los fenómenos culturales en toda su posible exhaustividad. Las tesis de Moretti han sido objeto de controversia, pues, naturalmente, cuando las cosas se observan desde la distancia la precisión del detalle se pierde. Desde mi punto de vista, sin embargo, la cuestión no consiste en dar prevalencia a un método sobre otro sino en reconocer las potencialidades que el *distant reading* ofrece para complementar el *close reading* y traer a la luz aspectos imposibles de plantear desde esta última perspectiva⁷. A este respecto, Maximilian Schich, bajo la consigna «more is different», reflexiona sobre lo masivo como nuevo parámetro para explicar los fenómenos culturales que hasta ahora estudiábamos individual, parcial y seleccionadamente, pues el conjunto global aporta una significación que no reside en los componentes singulares, sino que emerge del propio conjunto como un todo. De este modo, por ejemplo, el análisis de grandes conjuntos de datos nos permite profundizar en las estructuras y lógicas de

3 Franco MORETTI, *Distant Reading*, New York: VersoBooks, 2013.

4 Uso de métodos computacionales y estrategias de visualización para procesar conjuntos masivos de datos con el fin de analizar los fenómenos culturales y sus flujos de cambio.

5 Para una vision general, véase Lev MANOVICH, «The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics». Disponible en: http://manovich.net/content/04-projects/086-cultural-analytics-social-computing/cultural_analytics_article_final.pdf [Consulta: 30/07/2016].

6 Maximilian SCHICH *et al.* *Arts, Humanities, and Complex Networks*, Leonardo ebook Series, Cambridge: MIT, 2012; Maximilian SCHICH, «Figuring out Art History», *Digital Art History Journal*, 2 (2016), págs. 49-67.

7 Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA, «La literatura artística ante las condiciones de nuestro tiempo», en Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán, *Teoría y Literatura Artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, págs. 1033-1079.

funcionamiento que subyacen a la formación y evolución de los hechos culturales, que resultan invisibles cuando se analizan de manera particular⁸.

El carácter disruptivo de este cambio de perspectiva se vislumbra de manera más clara si comparamos esta visión con la siguiente apreciación de Walter Grasskamp, hablando precisamente de exposiciones artísticas, a las que volveremos en la segunda parte de este texto:

Of course, historiography, including art historiography, is only possible if a few events are selected from the chaos and peddled. Historiography pretends to go by the worth of events, as contemporaries supposedly saw, but uses its own evaluation [...] so art history has priorities that help to reduce the picture, a product of artistic processes and events, into an art-historical extract [...] These priorities are extracted from the raw material of casual discussions, recommendations, ambitiously staged exhibitions, rumours, expert judgements, catalogues, auctions, juries, and commissions [...]⁹

Varias preguntas emergen: ¿cómo cambia el enfoque cuando lo importante no es la selección de una serie de hechos considerados «valiosos», sino todo el *raw material* que cae fuera del radar de la historiografía tradicional? ¿Cómo se transforman nuestras prácticas investigadoras cuando el objetivo no es «reducir» el paisaje sino ampliarlo todo lo posible?

Estas preguntas implican un cambio drástico en nuestra relación tradicional con las fuentes, pues la cuestión no radica ahora en determinar cuáles son los criterios que convierten un conjunto de materiales en significativos para fundamentar una explicación sobre determinados hechos artístico-culturales, sino en cómo disponer del conjunto exhaustivo de fuentes que nos permita explorar un dominio o una problemática cultural de manera comprensiva; y cómo tratar dicha exhaustividad para producir un conocimiento relevante.

Naturalmente, la idea de una exhaustividad absoluta solo es posible como planteamiento intelectual de orden kantiano, pues incluso en los análisis de carácter macroscópico existe una cierta selección de fuentes. La noción de exhaustividad, por tanto, ha de entenderse como principio metodológico que en sí mismo conlleva no solo una refundación de las bases empíricas sobre las que se había sustentado la investigación histórico-cultural hasta ahora¹⁰, sino también un cambio de paradigma en los procesos de interpretación.

DATOS Y VISUALIZACIONES: MATERIALES PARA EL ANÁLISIS CULTURAL EN EL CONTEXTO DE LA SOCIEDAD DIGITAL

A la caracterización de este nuevo escenario se añade otra circunstancia: el tránsito de la web de los documentos a la web de los datos y, en consecuencia, la emergencia de una

8 M. SCHICH, «Figuring out», pág. 43.

9 Walter GRASSKAMP, «For Example, Documenta, or How is Art History Produced», en Reesa Greenberg et al., *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 2002, pág. 68.

10 Entiéndase bien, no estamos aquí proponiendo la revocación de nuestras prácticas metodológicas tradicionales, sino la necesidad de pensar, junto a estas, en otras alternativas que nos permitan explorar los nuevos paradigmas epistémicos de nuestra contemporaneidad digital.

economía del conocimiento que ya no está basada solo en el valor de las informaciones contenidas en uno o varios documentos, sino en la potencialidad que posee la recombinación de datos heterogéneos para generar conocimiento inédito. Efectivamente: el nuevo orden epistémico descansa, además de en el «factor» acceso y la correspondiente noción de exhaustividad, en la posibilidad de transformar esos materiales masivos en datos y de correlacionarlos entre sí mediante estrategias computacionales y algoritmos más o menos complejos.

Así, asistimos a una especie de «explosión» del concepto tradicional de «fuente documental»: el documento como unidad informativa que tiene una significación en sí, coherente y explicable en el marco de dicho documento, deja paso a un universo de datos extraídos de una multiplicidad de fuentes diversas. Esta circunstancia implica, en primer lugar, un cambio de metodología en las formas de interrogar a las fuentes –convertidas ahora en repositorios de datos masivos–, en las que la computación, la cuantificación, el álgebra de matrices y el modelado de datos adquieren un papel fundamental.

En segundo lugar, supone la generación de un nuevo orden de fuentes: me refiero a las visualizaciones, diagramas y métricas en las que se materializan los resultados del procesamiento computacional. Estas representaciones gráficas, ineludibles en cuanto que constituyen la interfaz que hace legible el procesamiento llevado a cabo por las máquinas, constituyen en sí mismas un nuevo corpus de materiales sobre los que desarrollar el ejercicio interpretativo¹¹.

De este modo, al reto de acceder a un conjunto de fuentes masivas, heterogéneas, dinámicas y globalmente distribuidas se unen otros desafíos; a saber: transformar el contenido de dichas fuentes en datos reutilizables y recombinables para la creación de conocimiento; el desarrollo y aplicación de estrategias a través de las cuales interrogar estas nuevas fuentes conformadas por datos; y la exploración de las modalidades de interpretación que hacen factibles las visualizaciones en las que se grafican los resultados del análisis computacional.

Afrontar estos retos es inviable sin la integración de dos dimensiones: por un parte, la construcción de una nueva epistemología de las fuentes, que implica una reflexión crítica sobre su naturaleza actual y las formas de producción de conocimiento asociadas a ellas; y por otra, la incorporación de la tecnología computacional como parte constitutiva del planteamiento metodológico. Así, a la pregunta tradicional: ¿qué fuentes son convenientes consultar o qué fuentes debemos seleccionar para desarrollar una investigación?, debemos añadir ahora: ¿qué herramientas debemos construir; qué procedimientos de trabajo debemos implementar para su acceso, uso y análisis; y qué preguntas relevantes podemos plantear para obtener un conocimiento relevante en el ámbito de los estudios artístico-culturales?

La segunda parte de este texto ejemplifica a través de un estudio de caso concreto centrado en el proyecto Exhibitium posibles líneas de actuación.

11 Esta cuestión no es del todo nueva, véase, por ejemplo, David J. STALEY, *Computer, Visualization and History. How New Technology will Transform Our Understanding of the Past*, New York: E. M. Sharpe, 2003. El carácter heurístico de las representaciones gráficas y las modalidades de su hermenéutica han sido abordadas recientemente por Johanna Drucker en *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge: Harvard University Press, 2014.

EL PROYECTO EXHIBITIUM COMO ESTUDIO DE CASO CONCRETO

Objetivos y enfoque interpretativo

El origen del proyecto Exhibitium, del que hablamos en este trabajo, se encuentra precisamente en la necesidad de buscar respuestas a este nuevo escenario que confronta la investigación histórico-cultural. En concreto, la pregunta que nos propusimos responder con este proyecto fue: ¿cómo aprovechar el universo de datos relacionados con la actividad cultural que encontramos distribuidos y disgregados en el espacio Internet para producir un conocimiento nuevo? Con el objetivo de pensar de manera precisa en un prototipo de trabajo, tomamos como objeto central de nuestra investigación el fenómeno de las exposiciones temporales de temática artística que llevan a cabo regularmente galerías, museos y centros de arte, dado que estas son generadoras de un conjunto muy amplio y heterogéneo de datos potencialmente capturables de manera semi-automatizada mediante procesos de *web mining*.

Así pues, el enfoque que preside el proyecto Exhibitium se centra en los mecanismos contemporáneos de producción y distribución de información sobre exposiciones artísticas, y en la reutilización de esta información en forma de datos para generar nuevo conocimiento. Esta última cuestión, «nuevo conocimiento», es crucial, pues si bien es muy tentador, cuando se habla de análisis de datos, detenerse en la sofisticación de las técnicas computacionales que se están utilizando, en realidad la capacidad transformadora de esta nueva forma de interrogar a las fuentes reside en la vinculación de las estrategias de análisis con modelos interpretativos que solo a partir de dichos análisis masivos pueden desarrollarse. Se trata, pues, de establecer una estrategia teórico-metodológica, no solo técnica.

Por lo que respecta a su enfoque teórico, el proyecto Exhibitium afronta el fenómeno de las exposiciones artísticas temporales de acuerdo con la teoría de redes, esto es, como el espacio en el que convergen asociaciones dinámicas y cambiantes entre actores múltiples y heterogéneos, que configuran entre sí redes de relaciones más o menos complejas. Por tanto, el proyecto Exhibitium no centra su análisis en las exposiciones en sí, como fenómenos individuales y discretos, sino en el conjunto de asociaciones que actores diversos establecen en torno a ellas a fin de analizar cómo se configura la estructura de relaciones que subyace al sistema expositivo español.

El sistema expofinder, o cómo capturar y datificar información para construir nuevas fuentes

De acuerdo con los objetivos anteriormente expuestos, el reto de partida que tuvimos que afrontar fue la creación de un dispositivo tecnológico capaz de procesar la diversidad de fuentes existentes en el espacio Internet susceptibles de vehicular información dinámica sobre exposiciones artísticas, y la producción de una plataforma destinada a compilar y estructurar en forma de datos las informaciones extraídas de dichas fuentes para su posterior análisis. En consecuencia, la primera fase del proyecto Exhibitium estuvo marcada por tres vertientes de desarrollo:

- La construcción de dicho dispositivo. El resultado de este trabajo ha sido el sistema Expofinder: un prototipo tecnológico constituido por dos módulos que funcionan combinada y complementariamente: Beagle, un sistema que captura de manera semi-automatizada información sobre exposiciones artísticas procedente de fuentes web; y ExpofinderBD, el sistema en el que se compila en forma de datos estructurados la información capturada por Beagle¹².
- La búsqueda y localización de las fuentes digitales que actualmente proporcionan información sobre exposiciones artísticas de manera dinámica. Una tarea nada fácil, pues estas fuentes han experimentado una notable expansión y diversificación con el desarrollo de Internet, e incluyen: sitios web de las instituciones que participen en su organización y/o financiación, blogs personales y/o privados de comunicación cultural y crítica contemporánea, blogs institucionales, agendas digitales institucionales, agendas digitales independientes, magazines digitales, plataformas comerciales, etc. Todas ellas han sido incorporadas al sistema Expofinder a partir de sus URI RSS y URI HTML, que Beagle puede capturar y leer. Actualmente, el sistema procesa diariamente un total de 16.125 fuentes web que proporcionan una media al día de 50 referencias de información sobre exposiciones artísticas.
- El desarrollo de un modelo para el registro de esta información en forma de datos estructurados y relacionados, apto para su procesamiento computacional, que es el que se representa de manera abreviada en la figura 1. Así pues, a través del proceso de datificación, las exposiciones se disuelven como unidades en sí, transformándose en una matriz de datos y relaciones que nos permite analizar el fenómeno expositivo desde puntos de vista distintos a los habitualmente utilizados hasta ahora [Fig. 1].

Y ahora, ¿qué hacemos con tantos datos? Interrogando mediante algoritmos y explorando visualizaciones

En el momento de escribir este texto, la información suministrada por las fuentes registradas en Expofinder, una vez procesada de acuerdo con el modelo de datos establecido, nos ha proporcionado un corpus de más de 6.000 exposiciones, 30.000 actores y un conjunto de más de 80.000 relaciones. Este es el corpus que hemos utilizado para llevar a cabo los análisis que se exponen a continuación, que comprende exposiciones celebradas en España desde 2010 hasta 2016, en todo tipo de instituciones y en toda la geografía nacional. La matriz del proyecto Exhibitium contempla asociaciones entre artistas, instituciones, comisarios, coleccionistas, entidades financiadoras, editores de catálogos y empresas museográficas, además de las variables temas, movimientos/poéticas, tipos de obras, periodos y geolocalización. No obstante, este texto se circunscribe, por razones de espacio, al análisis de las conexiones establecidas entre instituciones, comisarios y artistas.

12 Información detallada sobre el diseño del prototipo y sobre la metodología de trabajo que se ha implementado para los procesos de estructuración y datificación se encuentra en la web del proyecto Exhibitium, en la sección «Documentación». Véase en: <http://exhibitium.com/documentacion/> [Consulta: 30/06/2016]. El sistema Expofinder se encuentra en: <http://www.expofinder.ex> [Consulta: 30/06/2016].

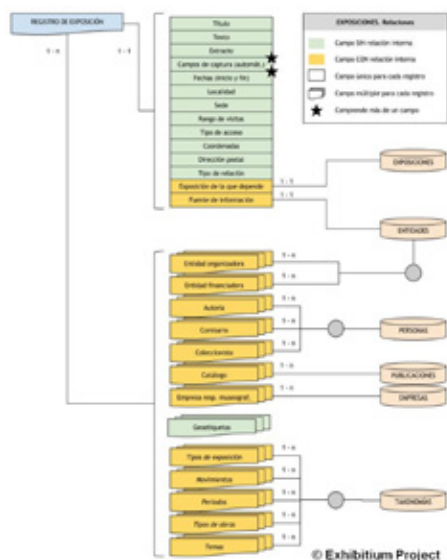


Fig. 1. Estructura de datos simplificada del sistema Expofinder correspondiente al tipo de registro «exposición». Antonio Cruces Rodríguez.



Fig. 2. Grafo completo del conjunto de asociaciones entre artistas, comisarios e instituciones que se deriva del corpus de exposiciones registrado en Expofinder. Algoritmo de distribución: ForceAtlas2. Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

Veamos, pues, qué tipos de conocimientos podemos extraer, en relación al sistema expositivo español, de las visualizaciones gráficas generadas a partir del procesamiento algorítmico de estas conexiones¹³.

En primer lugar, como he indicado más arriba citando a Maximilian Schich, la computación de estas conexiones nos permite hacer materialmente visible la estructura del sistema expositivo español, de acuerdo con los datos registrados en Expofinder y siguiendo un modelo básico de asociación: las instituciones se relacionan con los artistas y comisarios que participan en sus exposiciones; y los comisarios, a su vez, con los artistas que comisarían. La figura 2 muestra el grafo correspondiente a la estructura completa de la red, que tiene un tamaño de 24.464 nodos o actores (instituciones, comisarios y artistas, cada uno representado por un color) y 59.502 aristas o relaciones. Esta imagen constituye ya de por sí una fotografía inédita, pues hasta ahora había sido imposible materializar y visibilizar tal volumen de datos. No obstante, lo que quiero destacar aquí es que este grafo, así construido, deviene en sí mismo en una nueva fuente de exploración sobre la que examinar, desde una perspectiva macroscópica, los diversos fenómenos que configuran la dinámica de las exposiciones artísticas en España [Fig. 2].

13 Las observaciones que siguen a continuación representan solo una aproximación general a los tipos de análisis que es posible llevar a cabo con este nuevo corpus de fuentes, de acuerdo con los propósitos y límites de este texto.

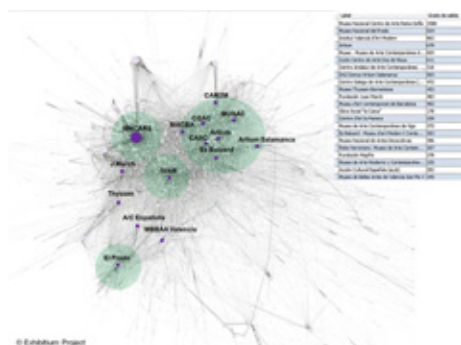


Fig. 3. Articulación de la red en áreas marcadas por la intensidad de las conexiones. En el margen superior derecha: instituciones ordenadas según su grado de salida. Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

la mayor densidad de nodos y relaciones, se va abriendo y dispersando hacia un extenso y diversificado espacio externo. Con todo, empezamos a tener una comprensión más precisa de cómo se articula este espacio cuando llevamos a cabo lo que podríamos llamar una especie de radiografía del sistema, en la que se nos desvela su estructura subyacente. En la figura 3 comprobamos cómo esta estructura se configura a partir de una serie de áreas bien definidas, que nos marcan aquellos espacios en los que hay un mayor volumen de conexiones y, por tanto, donde se concentra la mayor actividad. Asimismo, comprobamos que estas áreas se corresponden con determinadas instituciones, que, no por casualidad, son aquellas que tienen un mayor «grado de salida», esto es, aquellas instituciones que más artistas y comisarios contribuyen a poner en circulación¹⁴. Resulta especialmente interesante observar el clúster de instituciones muy próximas entre sí que se descubre en la parte derecha del grafo, que incluye, entre otras, el MUSAC, Artium, MACBA, Els Baluard o el CAAC, pues de algún modo nos impele a relativizar las categorías de agrupación geográfica o por comunidades autónomas que habitualmente utilizamos en nuestras investigaciones histórico-artísticas y nos invita a introducir otros parámetros, como puede ser la mayor o menor proximidad de estas instituciones en función de que compartan unos mismos artistas y comisarios (que es el criterio que rige esta visualización) [Fig. 3].

Ahora bien, este grafo no constituye una foto fija al modo de las representaciones gráficas que estamos acostumbrados a analizar en la Historia del Arte; por el contrario, se trata de una representación dinámica que puede modularse en función de los algoritmos que se utilicen para interrogar el corpus de datos sobre el que se ha construido. De este modo, cada una de las visualizaciones resultantes es susceptible de contarnos nuevas historias sobre el fenómeno cultural que estamos analizando.

14 Obsérvese el papel crucial que al respecto desempeña el MNCARS.

Así, una nueva imagen de esta estructura se nos revela cuando aplicamos el índice de modularidad. El índice de modularidad es un algoritmo que nos permite analizar de qué modo el sistema-red se estructura en distintas comunidades cuyos miembros mantienen fuertes conexiones entre sí. Obsérvese en la figura 4 cómo estas comunidades (representadas cada una de un color) coinciden prácticamente con las áreas que acabamos de ver en la figura 3. Por tanto, la primera idea que nos sugiere este grafo es la capacidad que tienen estas instituciones para articular lo que podríamos llamar el «núcleo» del sistema expositivo. No obstante, bajo mi punto de vista, más interesante resulta observar cómo, al mismo tiempo que algunas comunidades expanden su presencia más allá de este espacio¹⁵, otras se constituyen en comunidades diferenciadas¹⁶. Son estas comunidades, distanciadas de este núcleo de mayor densidad, pero igualmente inscritas en la red a través de múltiples conexiones, las que se instituyen en agentes de singularidad y diferencia respecto de lo que acontece en ese núcleo central, que es en el que la investigación histórico-artística centra habitualmente su atención [Fig. 4].

Esta imagen, independientemente del conocimiento que nos pueda aportar sobre cómo se estructura el sistema expositivo en España, nos confronta con dos reflexiones. En primer lugar, al materializar y hacer visible la heterogeneidad del hecho expositivo, nos conmina a reflexionar sobre la necesidad de llevar a cabo estudios locales de los clústeres situados en los espacios de conexión intermedios o externos, a fin de profundizar en la diversidad que subyace a la actividad expositiva en nuestro país¹⁷. Como afirma Scott Page, es la consideración de la diversidad inherente a todo fenómeno cultural lo que nos permite ahondar en su complejidad¹⁸.

En segundo lugar, nos lleva a cuestionar algunos de los conceptos fundamentales en los que se han basado las narrativas tradicionales de la Historia del Arte; por ejemplo, la dialéctica centro-periferia, especialmente entendida como relación jerárquica de unas áreas prevalentes respecto de otras subordinadas. Esta imagen nos hace conscientes de que no hay un centro y una periferia como «lugares» establecidos a los que «se ubican» determinados actores, sino un *continuum* espacial modelado a partir de conexiones, conexiones diversas que se proyectan en múltiples direccionalidades. Constatar este hecho nos impele, a su vez, a cambiar el foco de atención: en vez de indagar en la naturaleza de los contextos



Fig. 4. Representación del índice de modularidad del sistema expositivo. Resolución: 1.0. Índice de modularidad: 0,65. Comunidades: 8.015. Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

15 Véanse, por ejemplo, las comunidades en las que se inscriben el Artium de Vitoria y el Museo Thyssen.

16 Véanse las comunidades representadas en azul, fucsia o burdeos.

17 El índice de modularidad es de 0,65. En total se detectan 8.015 comunidades, lo que es indicativo de su alta diversificación.

18 PAGE, Scott E., *Diversity and Complexity*, Princeton: Princeton University Press, 2011.



Fig. 5. Representación de los actores según su valor de Page Rank, marcado por el tamaño de los nodos (© Exhibitium Project).

como factores determinantes en la caracterización de los fenómenos artístico-culturales y sus actores, es interesante analizar la naturaleza de las relaciones, y cómo estas tienen capacidad para dibujar el paisaje cultural, transformándolo en la medida en que dichas conexiones cambian y se redefinen¹⁹. Así pues, estas visualizaciones constituyen una buena herramienta para superar determinadas limitaciones conceptuales asociadas a los procesos de categorización tradicionales.

La topografía descrita en los párrafos anteriores también puede dimensionarse según el grado de centralidad de los actores, grado que define su relevancia en la construcción de la red a partir de su capacidad para establecer y dinamizar los flujos de relaciones en el sistema²⁰. La cen-

tralidad, por tanto, nos aporta un parámetro distinto a los habitualmente utilizados en la tradición de la Historia del Arte (excelencia artística, valor conferido por la crítica y/o la historiografía, legitimación institucional...) para interpretar la significación de los actores en el desarrollo de la dinámica expositiva.

Podemos utilizar diversos índices algorítmicos para calibrar el grado de centralidad. Uno de ellos es el Page Rank, que mide no solo el número de conexiones de cada uno de los actores sino también la relevancia de aquellos con los que se establecen las conexiones. Así pues, los actores con un alto valor de Page Rank se caracterizan por estar conectados a muchos actores que, a su vez, están muy bien conectados en el sistema general, por lo que son susceptibles de actuar como importantes difusores de influencias, valores, tendencias, etc. [Fig. 5].

En la figura 5 se muestran los actores que tienen mayor valor de Page Rank, indicado por el tamaño del nodo. Como se puede observar, a excepción de los artistas Picasso y Dalí (nodos en morado), los actores que tienen mayores valores de Page Rank son aquellos que están representados en rojo, color que en esta visualización corresponde a los actores que desempeñan un doble rol como artistas y comisarios. De este modo, esta visualización nos descubre un patrón que puede ser importante analizar para comprender qué factores subyacen a determinados procesos de transmisión de influencias en el ecosistema expositivo español.

Otra de las posibilidades que nos ofrece el procesamiento y las visualizaciones de datos es el poder desplazarnos desde el plano macroscópico al microscópico, permitiéndonos, así, examinar de qué modo lo local-individual se inscribe en el contexto global-general, y cómo ambos se redefinen mutuamente. El análisis de los grafos específicos de los comisa-

19 Véase, más adelante, el análisis de la distribución de géneros en el grafo.

20 La centralidad no es un atributo intrínseco de los actores de una red sino un atributo estructural, un valor que depende estrictamente de su localización en la red, y que mide su relevancia con independencia de los factores que hasta ahora se hayan manejado para determinar su influencia o prominencia en el dominio.

rios –esto es, las redes de artistas e instituciones con los que se correlacionan- puede aportar algún ejemplo interesante al respecto. En la figura 6 se representan las redes curatoriales de Tomás Llorens y Estrella de Diego, que, entre otras cosas, nos permiten analizar –y comparar- sus distintos marcos de relaciones institucionales. Estas redes se muestran, además, ponderadas según los pesos (expresados en el tamaño de los nodos) de los artistas que comisarian. En esta visualización, el peso de los artistas viene dado por el número de conexiones que estos establecen con las instituciones y comisarios en el sistema general («grado de entrada»). Así, los artistas con más peso son aquellos a los que más se recurre en los discursos curatoriales, constituyendo lo que podríamos llamar el «corpus clásico» del sistema expositivo español [Fig. 6].

Obsérvese que la red curatorial de Tomás Llorens está constituida, fundamentalmente, por artistas con peso muy relevante, lo que asocia su práctica curatorial de una manera más intensa a este «corpus clásico». Esta circunstancia se hace más evidente si comparamos esta red con la de Estrella de Diego, que nos muestra no solo una actividad curatorial más diversificada, poniendo en circulación un mayor número de artistas²¹, sino también conformada por artistas con menor peso en el sistema expositivo general, estando, por tanto, menos vinculada a este «corpus clásico». Estas visualizaciones nos proporcionan, así, nuevos argumentos para interpretar desde otros parámetros la actividad curatorial de los comisarios, mostrándonos de qué modo cada uno, desde una dinámica distinta, contribuye a la construcción del sistema: o bien haciéndolo más heterogéneo y diverso, o bien contribuyendo a consolidar un corpus «canónico» de referencia.

Pero, quizá, una de las cuestiones más interesantes sea el hecho de que sobre esta estructura, que ahora tenemos materializada y visible, se pueden proyectar algunas de las preguntas que forman parte de las preocupaciones tradicionales de la Historia del Arte para obtener nuevas respuestas o bien para reformularlas desde otra perspectiva.

Por ejemplo, podemos preguntarnos cómo se viabilizan los procesos de igualdad en el sistema expositivo español o, lo que es lo mismo, cómo se distribuye la presencia de hombres-mujeres, cuestión que se inscribe en el marco de los ya tradicionales estudios de género²². De hecho, esta pregunta no constituye ninguna novedad, siendo frecuentes los cálculos

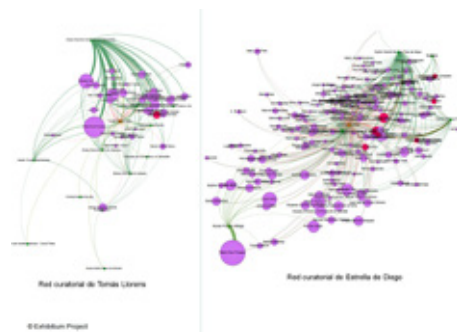


Fig. 6. Redes curatoriales de Tomás Llorens (izquierda) y Estrella de Diego (derecha). Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

21 37 artistas diferentes han participado en las 9 exposiciones comisariadas por Tomás Llorens que están registradas en Expofinder, lo que contrasta con los 194 artistas que han formado parte de las 5 exposiciones comisariadas por Estrella de Diego. Asimismo, el 50% de la red curatorial de Tomás Llorens está constituida por artistas con más de 40 conexiones. Este conjunto de artistas con más de 40 conexiones solo representa el 13% en la red curatorial de Estrella de Diego.

22 Asumo que esta categorización binaria es insuficiente para abordar la problemática de género en toda su complejidad. La utilizo en este ejemplo de manera metodológica pues creo que hace más legible la idea que quiero exponer.



Fig. 7. Representación de la distribución hombres-mujeres en el grafo completo del sistema expositivo. Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

de porcentajes para determinar su distribución. Así, si para ello utilizamos como base los datos registrados en el sistema Expofinder, el resultado que obtenemos no es muy optimista: 69% hombres y 26% mujeres²³.

Sin embargo, una visión distinta se nos muestra cuando proyectamos esta distribución sobre la estructura del sistema. En la figura 7 se observan tres áreas: 1. Un área en la que predomina la presencia de hombres, y que coincide con la zona en la que se sitúan las instituciones asociadas a un régimen temporal anterior al siglo xx; 2. un espacio central en el que la presencia hombre-mujer se encuentra más redistribuida; 3. y un tercer espacio en el que la presencia de la mujer se hace mucho más visible, coincidente con

el clúster de centros de arte contemporáneo que veíamos en la figura 3. Efectivamente, en esta distribución se encuentra embebida una dimensión temporal, que no es ajena al punto de inflexión que al respecto marcan las prácticas curatoriales relacionadas con el arte contemporáneo²⁴ [Fig. 7].

Pero también es interesante observar cómo, a medida que nos vamos separando del espacio nuclear más denso y nos situamos en los espacios que se expanden hacia la parte externa del grafo, la presencia de la mujer tiende a incrementarse, apareciendo incluso algunos clústeres de presencia exclusivamente femenina. La pregunta inmediata que emerge de esta visualización es clara: ¿es en estos espacios, que se alejan de las «estructuras centrales», donde se está haciendo un mayor énfasis en incrementar la visibilidad de la mujer y darle un mayor protagonismo en el sistema expositivo español? A tenor de estos resultados, parece que sí.

La naturaleza de este espacio hecho de conexiones nos da la oportunidad de indagar un poco más, pues el procesamiento computacional y la visualización de datos también nos permite profundizar en la estructura interna del sistema, haciendo posible el que podamos examinar de qué modo los fenómenos culturales que analizamos se redefinen cuando los observamos desde distintos niveles estructurales. Así, si recalibramos el grafo incrementando progresivamente su rango de grado, o lo que es lo mismo, si nos vamos quedando con los actores que tienen un mayor número de conexiones y, por tanto, con aquellos que son más relevantes como parte de la estructura del sistema, observamos una tendencia clara: la presencia de la mujer se va reduciendo, pero es interesante observar también que esta solo se aminora en una parte determinada del grafo (cfr. la figura 8) [Fig. 8].

Lo que esta visualización nos descubre, en realidad, es la existencia de dos lógicas: por una parte, un espacio en el que la presencia de la mujer es más estructural, al estar fun-

23 Se incluyen en este cómputo artistas y comisarios/as.

24 Otra cuestión es analizar los factores que dan lugar a esta dinámica, cuestión que escapa a los límites y objetivos de este texto, y que serán abordados en publicaciones ulteriores.

damentada en relaciones más fuertes y estables; por otra parte, un espacio en el que la presencia de la mujer es menos estructural, al estar basada en conexiones más efímeras y débiles, que van desapareciendo a medida que profundizamos en la estructura de sistema.

Así pues, el problema de la distribución hombres-mujeres deja de ser una cuestión porcentual de cantidad de presencia, para reformularse como una cuestión de relaciones más o menos estructurales y de distribución heterogénea en un sistema-red, con distintos niveles de visibilidad, pero claramente articulado a partir de un parámetro temporal y con una proyección excéntrica. Se nos presenta, así, un escenario más complejo de interpretar que el que se deriva del simple cómputo cuantitativo (y en el que podríamos seguir indagando poniendo en juego otras variables).

En conclusión, las nuevas condiciones de la sociedad datacéntrica nos conminan a expandir tanto el repertorio de materiales y fuentes que han constituido hasta ahora el corpus habitual del historiador del arte, como las metodologías y estrategias empleadas para su análisis. Estos materiales, que proporcionan nuevos parámetros de interpretación, tienen asimismo una dimensión «generativa», pues, como hemos visto, no solo revelan determinados aspectos imposibles de detectar y visualizar de otro modo –aportando nuevos argumentos para explicar los fenómenos culturales–, sino que también son susceptibles de plantear nuevas preguntas y abrir nuevas líneas de exploración. Y lo que quizá sea más relevante, pueden llegar a desempeñar una función de desarticulación crítica de la propia disciplina, al obligarnos a reflexionar sobre las asunciones embebidas en las categorías utilizadas tradicionalmente en la construcción de los discursos histórico-artísticos, y al confrontarnos con sus limitaciones a la hora de explicar los fenómenos culturales en toda su posible complejidad.



Fig. 8. Representación de la distribución hombres-mujeres en el grafo redimensionado en rango de grado 33. Visualización: Gephy (© Exhibitium Project).

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN, TESIS, GRUPOS Y REDES

Presidenta: María Victoria Herráez Ortega (*Universidad de León*)

Ponente:

Manuel Valdés Fernández (*Universidad de León*)

El Historiador del Arte como evaluador

Secretario: Fernando Villaseñor Sebastián (*Universidad de Cantabria*).

PRESENTACIÓN

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA

Universidad de León

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN

Universidad de Cantabria

Un congreso nacional de Historia del Arte debe servir de foro de encuentro y debate, de exposición de los proyectos de investigación en curso (subvencionados por planes nacionales o autonómicos), de las Tesis Doctorales en proceso de realización o de reciente defensa, así como para que Grupos de Investigación reconocidos y las Redes Temáticas de Investigación existentes, encuentren un foro en el que exponer el contenido de su trabajo.

El objetivo de la mesa 6, dependiente directamente del Comité Español de Historia del Arte, era poder vislumbrar ese panorama nacional de la forma más completa posible, tratando de reflejar las principales orientaciones metodológicas de la disciplina, así como las líneas de trabajo consolidadas y emergentes. Se recuperaba, de este modo, a la vez que se ampliaba, una antigua práctica de los Congresos Nacionales de Historia del Arte, en los que se daba cabida a la presentación de las Tesis Doctorales en curso. Y la razón por la que se decidió vincular su organización directamente al Comité Español de Historia del Arte es la de consolidar su presencia en los futuros congresos.

A diferencia del resto de mesas, con la finalidad de dinamizar la transmisión de datos y la comunicación entre los congresistas, los interesados en participar en esta lo hicieron a través de la presentación de posters –publicados en el presente volumen– con los que la organización del Congreso preparó una exposición permanente que los asistentes pudieron visitar durante todos los días de su celebración. Las secciones en las que se dividió fueron las siguientes: Redes, Grupos de Investigación, Proyectos de Investigación y Tesis Doctorales vinculadas a los mismos, a través de convocatorias de Becas de Formación, y Tesis Doctorales en curso o de reciente defensa.

Así mismo, el tiempo dedicado a la celebración de la mesa se vertebró en torno a dos ejes. En primer lugar, a través de las intervenciones de los ponentes, tres reconocidos especialistas vinculados de diferentes modos a la gestión de la investigación: Una Investiga-

dora Principal de un proyecto de I+D+i financiado por el European Research Council, un miembro de la comisión técnica de evaluación de proyectos nacionales y un coordinador del área temática de Historia y Arte en el Ministerio de Economía y Competitividad. Tras la exposición de sus respectivas ponencias, orientadas, desde diversos puntos de vista, a aportar estrategias y recursos que permitan concurrir a las diferentes convocatorias públicas destinadas a obtener financiación para la investigación, se estableció un fluido diálogo con los asistentes, quienes aprovecharon la oportunidad para plantear sus inquietudes, dudas o cuestiones. El Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid) se ocupó de *Los proyectos de Historia del Arte en el Sistema Español de la Ciencia*; la Dra. Therese Martin (CSIC, Madrid) abordó *La problemática de los proyectos europeos y las tácticas de éxito en el campo de la Historia del Arte* y el Dr. Manuel Valdés Fernández (Universidad de León) habló sobre *El Historiador del Arte como evaluador*.

Por otro lado, tras este intercambio de información y opiniones se realizó un recorrido por la exposición de posters, donde cada uno de los autores pudo explicar con mayor detenimiento los contenidos de los mismos a todos aquellos interesados.

A pesar de que resulta aventurado emitir conclusiones definitivas sobre el estado actual de la investigación de la Historia del Arte en España en base a la muestra disponible, ya que éstas se realizarían basándonos exclusivamente en los posters que se enviaron para formar parte de la mesa, un cierto análisis cuantitativo de los setenta trabajos expuestos permite obtener algunos datos que pueden resultar de interés. Del conjunto total, un 8% estuvo dedicado a Redes, un 13% a Grupos de Investigación Reconocidos (GIR), un 23% a Proyectos de Investigación financiados a través de convocatorias públicas, fundamentalmente del Plan Nacional vinculado al Ministerio de Economía y Competitividad, y un 56% a Tesis Doctorales.

Entre los Grupos, se observa una progresiva tendencia a buscar la interdisciplinariedad, incorporando miembros procedentes de otras áreas de conocimiento: historia del arte y patrimonio (34%); arte, patrimonio y literatura (22%) y estudios medievales (11%); historia del arte en época moderna (11%); arte contemporáneo (11%) e innovación y formación (11%). En los Proyectos de Investigación, el arte y la cultura medieval representaron el 43,75%; el arte moderno el 18,75%; el arte contemporáneo y los estudios de género el 12,5%; las relaciones España-América el 12,5%; las intervenciones en el patrimonio cultural el 6,25% y las culturas no europeas el 6,25%. Finalmente, en el caso de las Tesis Doctorales, los porcentajes fueron los siguientes: arte contemporáneo: 41%, arte medieval: 26%, arte moderno: 23%, arte antiguo: 5% y arte precolombino: 5%.

Tenemos la satisfacción de que la mesa 6 cumplió perfectamente los objetivos propuestos al suponer un medio de información y debate sobre las potencialidades necesarias para conseguir medios que financien la investigación, así como una puesta al día del desarrollo de la historia del arte en España, a través de la exposición de resultados de los estudios científicos que se están realizando actualmente en nuestro país.

EL HISTORIADOR DEL ARTE COMO EVALUADOR

MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ

Universidad de León

Después del brillo y esplendor que dejó a su paso por este «Salón de Baile» la ponencia presentada por la doctora Therese Martin sobre los problemas y las tácticas en la presentación de Proyectos de investigación en la Comunidad Europea y de la magistral y documentada exposición del profesor Miguel Ángel Castillo sobre los proyectos de Historia del arte en el sistema español de la ciencia, me ha tocado hablar de la figura del evaluador; ese sujeto que está situado en el lado oscuro del proceso que conduce a la resolución de los proyectos de investigación en el área de la Historia del arte.

El ejercicio que debo desarrollar ante ustedes, sugerido por la dirección del congreso y por el Comité Español de Historia del Arte, a quienes agradezco su invitación, busca trazar un dibujo del historiador del arte en tanto que evaluador de documentos científicos: proyectos de investigación, artículos, tesis doctorales, *etcétera*. El núcleo central de este trabajo debe centrarse en la dialéctica que deriva de la sujeción del historiador del arte al método y su ajuste con la epistemología en tanto que disciplina que estudia cómo se genera y valida el conocimiento de las ciencias¹. En este punto, el historiador del arte, en función de evaluador se constituye en un analista de los instrumentos intelectuales propuestos por el investigador principal como centro de los intereses científicos de un grupo investigador,

1 Jean PIAGET, *Épistémologie des sciences de l'homme*, París: P.U.F, 1972; Jean PIAGET et al., *Tendencias de la investigación en las ciencias sociales*, Madrid: Alianza Universidad, 1973; XIMO COMPANY, «Teoría y concepto de arte moderno. Reflexiones sobre la Historia del Arte», *Ars Longa*, n.º. 14 y 15 (2005-2006), págs. 73-87. JOSÉ FERNÁNDEZ ARENAS, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Anthropos, Barcelona, 1984; CYNTHIA FREELAND, *Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 2003; JOSÉ JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Madrid: Alianza Editorial, 2002; MEYER SCHAPIRO, *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 1999; UDO KULTERMANN, *Historia de la historia del arte*, Madrid: Akal, 1996; MAURICIO OVIEDO SALAZAR, «La historia del arte como ciencia: La inserción de Imre Lakatos en la definición de la disciplina», *Revista de Filosofía*, vol. 41, 1 (2016), págs.135-152; JUAN ANTONIO RAMÍREZ, «La historia del arte en la encrucijada», *Política Científica*, 43 (1995), págs. 33 a 35; FERNANDO MARÍAS, *Teoría del Arte II*, Madrid: Historia 16, 1996, pág. 26. RAFAEL ARGULLOL, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria, 1985, pág. 91.

o los empleados por el autor del trabajo para la consecución de los objetivos. En resumen: el evaluador validara los principios, fundamentos y métodos de conocimiento en los que apoyarán los procesos de investigación y juzgará si éstos, a su juicio, son correctos.

Dado que el evaluador se constituye en juez, se enfrenta inevitablemente a un problema ético y esto no es una cuestión menor porque en este punto el ejercicio se convierte en un asunto personal que no sólo afecta a los evaluados, sino también al propio evaluador quien debe responder ante sí mismo y el argumento se transforma en algo muy complicado. Y aunque el trabajo que desarrollará, en ocasiones, sólo en ocasiones, está protegido por el manto de la discreción, la decisión, inevitablemente, formará parte de su autobiografía. Lo expuesto nos sitúa en el terreno de lo personal y como ya estamos en un asunto íntimo, debo decirles que, a lo largo de mi ya finalizada vida académica, me he enfrentado a cualquier evaluación, sea de mis alumnos, o de los documentos científicos que los organismos del Estado me han encomendado, con expectación, temor, honestidad y cortesía científica.

Expectación porque el ejercicio de juzgar un proyecto o un trabajo de investigación supone en todos los casos una relevante fuente de conocimientos para el propio evaluador, no solo los derivados de la aportación específica del grupo de investigación, sino también por la actualización y revisión crítica de la bibliografía, además de la posibilidad de encontrar novedades metodológicas. Temor porque a ustedes no se les escapa la responsabilidad que conlleva formular un juicio que afectará a un trabajo realizado por jóvenes o veteranos investigadores, al que dedicarán o han dedicado meses o años, que, además, puede afectar a una sola persona o, por el contrario, a todo un grupo de investigación. Honestidad porque a ciertas edades es muy bueno disfrutar con tranquilidad y beatitud de las pocas horas que nos regala el sueño. Y cortesía científica. En este punto no propongo renunciar al debate, por supuesto que no. El debate siempre ha sido fructífero porque la ciencia en general y la historia del arte en particular son dinámicas y las ideas evolucionan, los análisis cambian y los argumentos se desarrollan. La historia de la ciencia aporta muchísimo ejemplos de fecundísimas disputas: los matemáticos John Wallis y Thomas Hobbes en la segunda mitad del siglo XVII se enfrentaron en un debate en el que las matemáticas era los de menos, la realidad fue que confrontaban un cristiano devoto, John Wallis y un ateo, Thomas Hobbes. No fue menos enconado el debate Newton *versus* Leibniz por el descubrimiento y aplicación del cálculo infinitesimal, instrumento matemático que renovó las ciencias exactas. Otras controversias, como la de los maestros Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz en torno al ser de España, o la de los eminentes investigadores los doctores Bango Torviso y Achin Arbeiter en torno a las *Iglesias mozárabes* de don Manuel Gómez Moreno supusieron una significativa evolución conceptual y metodológica de la historia medieval de España. Pues bien, después de esta reflexión e independientemente de que, a veces, las cañas pudieran trocarse en lanzas, creo que el ejercicio de evaluar debe estar presidido por la cortesía científica.

La evaluación de un trabajo de investigación reflejado en un artículo, en una tesis doctoral o en un proyecto de investigación, responde a lo que tradicionalmente llamamos academia, concepto que avala las conclusiones como el resultado de un trabajo sabia y discretamente dirigido en el seno de un departamento, en un grupo o en un instituto de investigación, en donde el investigador principal se convierte en una figura imprescindible. En este punto pueden surgir las dudas dado que la adjetivación de académico tiene con-

notaciones claramente despectivas; contiene conceptos como poder, continuismo, inercia, displicencia, rutina. Pero no; no es este el sentido de academia en el mundo científico.

Ese marco que denomino académico es el que vela para que los objetivos estén definidos con precisión y claridad. Es el momento del entusiasmo por la idea, por el hallazgo. Es ese instante que explicó Ángel González, el poeta, no nuestro desaparecido colega, como la quiebra de lo cotidiano. Algo que aparece de repente y rompe ese rutinario no pasa nada. Después viene el desarrollo de la idea. Martin Heidegger, en sus *Cuadernos negros*, recientemente editados en España, afirmaba que «la grandeza está en los comienzos, el resto es decadencia». Grandeza pero con entusiasmos contenidos, sin el casino adamismo; sin esa monserga reiterativa en la que se afirma que nadie se ha ocupado de estudiar este importantísimo aspecto de la historia del arte, y sin el oportunista ajuste de cuentas en la que se afirma que se equivocó el maestro tal cuando atribuyó, *etcétera*. Con esta afirmación no estoy invalidando el entusiasmo del que se acerca a la investigación; no se trata de devaluar el juicio tan certero de Carlos Reyero: «La investigación en humanidades necesita la mirada fresca de quien se acerca a los problemas por primera vez», con el que estoy de acuerdo². Apunto hacia la justa medida; ni tanto, ni tan poco. Permítanme el recuerdo de un maestro. En una noche del verano de 1971, en una sosegada charla con el doctor Francisco J. Presedo Velo sobre la recién descubierta Dama de Baza, el sabio gallego congeló mi entusiasmo al afirmar, sin disimular su alegría por el hallazgo: «Es un punto más en la geografía española en el que encontramos arte ibérico».

El marco académico alerta para que el estado de la cuestión no se convierta en una relación acrítica de publicaciones, sino el enmarque historiográfico de los objetivos del trabajo de investigación. El aparato crítico no consiste en aportar un repertorio tan exhaustivo como superfluo; no es una simple recopilación de referencias bibliográficas tomadas de bases de datos y disfrazadas de ejercicio de erudición. En palabras de Gonzalo Borrás: «No se trata de desempolvar una bibliografía añeja (que no anticuada), sino de ofrecer como pórtico un legado generacional»³. Se trata de ir al origen de la reflexión creadora de una idea, o a la solución primigenia de un problema y de desechar lo que es un mero uso o repetición de esa idea o de esa solución. «»

En este punto debemos recordar las conocidísimas palabras escritas por Isaac Newton en una carta a su antagonista Robert Hooke en 1675. Newton el hombre que, con su *Philosophia Naturalis Principia Mathematica*, escrito en 1687, renovó el mundo científico hasta la llegada de *El origen de las especies* de Charles Darwin, en 1859, con un sentido de la humildad raro en él escribió: «Si yo he sido capaz de ver más allá, es porque me encontraba sentado sobre los hombros de unos Gigantes». De acuerdo, está muy bien, pero en el fondo Newton estaba ocultando que la frase había sido escrita por Bernardo de Chartres en el primer tercio del siglo XII, palabras que su discípulo Juan de Salisbury expresó así: «Dicebat Bernardus Carnotensis: Somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no porque la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro

2 Carlos REYERO, «El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte», *Revista de Estudios Globales y de Arte Contemporáneo*, vol. 2, 1 (2014) págs. 66-67.

3 Gonzalo M. BORRAS GUALIS, «Símbolo, significado y obsolescencia en las obras de arte (Regreso a la década de los setenta)», *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto*, II, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2014, págs. 11-22

cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura». Pensamiento extraordinario que se ha convertido en la gran metáfora del conocimiento científico en tanto que obra colectiva y dinámica que está en permanente evolución. Pero lo que subyace bajo tan afortunada frase es generosidad científica y admiración por el trabajo de los demás. Sería este el momento de hablar de los filibusteros que, de todo hay en la viña del Señor, que tratan de ocultar a los gigantes que les han precedido en sus observaciones creando un limbo bibliográfico, pero este tema es mejor apartarlo, al menos por el momento.

La denostada academia vela para que el método garantice la resolución de los problemas que surjan en la búsqueda de los citados objetivos. Esos son los puntos en los que concentrará el evaluador su atención porque en este instante tanto el investigador principal, los autores y muy especialmente los jóvenes investigadores, como el evaluador, encontrarán una singular ayuda en la historiografía española. La preocupación por rellenar el hueco que existía en el campo de la teoría de la historia del arte después de los trabajos fundacionales de Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno fue manifestada por Enrique Lafuente Ferrari en dos trabajos de necesaria consulta; un libro, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, y una introducción a la obra de Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología* que Lafuente tituló «Introducción a Panofsky (Iconología e historia del arte)»⁴. Ambos trabajos fueron agitados, reactualizados y puestos en un lugar fundacional por Gonzalo M. Borrás Gualis, en un texto de singular importancia para todos los historiadores del arte⁵. Lafuente Ferrari se preguntaba ¿qué tienen en común, en principio, la ciencia y las humanidades? Y él mismo se respondía: la observación de los hechos y el análisis de sus conexiones⁶. Tras la equiparación de ambas disciplinas insistió en la formación del historiador del arte para comprender que, además del dominio de los métodos de su disciplina y el conocimiento del aparato instrumental y filológico que ha de necesitar en su trabajo, debe conferir a su búsqueda histórica una «firme orientación filosófica y estética que le relacione con los últimos fundamentos y los últimos fines de las disciplinas históricas que a su vocación le adscribe»⁷. Afirmaba Lafuente con cierta vehemencia que el historiador del arte debe despojarse de la frialdad de un burócrata catalogador de variantes artísticas y distante clasificador de estilos muertos para, mediante el ejercicio intelectual de penetrar entre los renglones, realizar un estudio minucioso de la obra misma, que es lo propio del historiador del arte, para buscar la caracterización de la personalidad creadora y trazar una síntesis de un tiempo y una cultura⁸. Su propuesta epistemológica la resumió en cuatro puntos: la fijación de la situación histórica del artista o artistas a estudiar, la determinación de las generaciones que intervienen en el proceso, el análisis de las personalidades y, por último, el estudio de las obras de arte, su sentido y su valor⁹.

4 Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1972; Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España, 1985; la primera edición fue en Madrid: Tecnos, 1951.

5 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La historia del arte hoy», *Artígrama*, 2 (1985), págs. 213-238

6 «Introducción a Panofsky», pág. 146.

7 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación*, pág. 14.

8 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación*, pág. 15 y 17.

9 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación*, pág.131.

El maestro Borrás, para estudiar el cambio de referentes en el modelo metodológico, acudió a las autobiografías intelectuales de Alfonso E. Pérez Sánchez, y de Joaquín Yarza Luaces¹⁰. En efecto, esos textos, definibles como una confesión científica, podrían personalizar el cambio de paradigma.

Alfonso E. Pérez Sánchez formado en un riguroso formalismo junto a don Diego Angulo Íñiguez y los positivistas alemanes, y con unas condiciones personales de memoria visual que le conducían al mundo de los *connaisseurs*, elaboró un sistema de trabajo personal basado en el conocimiento de los objetivos clasificables acudiendo a las fuentes y a la bibliografía¹¹. El conocer, ordenar y catalogar que exige la crítica que el propio Pérez Sánchez calificó de positiva, fue la directriz que sugirió a sus discípulos para que adquirieran un conocimiento directo de las obras que les permitiese definir los artistas y los periodos sobre los que se asentaba la elaboración de los catálogos. Pero a él mismo le parecía insuficiente y añadía que esos trabajos constituían la base que permitirá, «en su momento, otro tipo de investigaciones y otras metodologías»¹².

Por su parte Joaquín Yarza Luaces amplió el marco metodológico para expandir las formas de aproximación a la obra u obras de arte con la finalidad de penetrar en las estructuras culturales de las que emanaban; el positivismo le permitirá establecer una sólida base previa a cualquier estudio; con los inventarios y los catálogos podrá definir maestros, escuelas, viaje de modelos y sistemas de trabajo; con el análisis iconográfico podrá conocer la intención del cliente y la ideología de una época, mientras que el análisis sociológico le permitirá establecer las relaciones entre promotores, clientes, mecenas, talleres, artistas, escuelas, *etcétera*¹³.

A esta breve reseña historiográfica deben añadirse las aportaciones de otros historiadores del arte. Como Julián Gállego, transmisor del sistema de Pierre Francastel, de enfrentamiento con la obra y con el contexto histórico y social en el que surge. En su opinión, el artista traduce una visión del mundo común a la totalidad de la sociedad en que vive¹⁴.

10 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Autobiografía intelectual de Alfonso Pérez Sánchez», *Anthropos, Boletín de información y documentación*, 19 (1982), págs. 12 a 15. Joaquín YARZA LUACES, «Autobiografía intelectual», *Anthropos, Boletín de información y documentación*, 43 (1984), págs. 12-18.

11 Don Diego Angulo buscó, con el inicio de los años cincuenta, la apertura de nuevos horizontes metodológicos con «La mitología y el arte español del renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX (1952), págs. 53-209.

12 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Autobiografía», págs. 8-10. Confiesa su interés, a pesar de criticar lo que considera puntos oscuros, por la obra de A. Hauser, y su admiración por la obra de Gustav René HOECKE, *Die Welt als Labyrinth*, publicado más tarde como *El mundo como laberinto*, vol. 1 «El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual», Madrid, 1961 y por la interpretación de manierismo que hizo María Luisa CATURLA, «El manierismo», en *Arte en épocas inciertas*, Madrid, 1944.

13 Joaquín YARZA LUACES, «Autobiografía intelectual», pág. 17.

14 Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Aguilar, 1968; Pierre FRANCASTEL, *Sociología del arte*, Madrid: Alianza Emecé, 1975, pág. 8. Pierre Francastel se desvinculó de un tradicional atribucionismo decimonónico para reflexionar sobre la idea del arte como reflejo de la permanente necesidad de las sociedades humanas de dar respuesta a las exigencias del espíritu en formas arquitectónicas, escultóricas o pictóricas. Convencido de que no existe arte sin intercambio, construyó una sociología del arte basada en la concepción de la sociedad como asociación de individuos de formación técnica, capacidad y potencia extremadamente mezclados como reflejo de

Como Santiago Sebastián, continuador del iconologismo panofskyano, consideraba que la tarea fundamental del historiador del arte consistía en preguntarse por la idea, por el significado de una creación. Su interés se centró en el espíritu de la obra, desligándose paulatinamente de la forma. Trató, en definitiva, de hacer operativo el juicio heredado de André Chastel que definió la historia del arte como la historia del espíritu humano a través de las formas¹⁵. Por su parte Antonio Bonet Correa pone un especial énfasis en la inmersión en las artes como ciencia sin compartimentos estancos o minimalistas especialidades y rescató la erudición como base del conocimiento histórico-artístico; insiste en el riguroso manejo de las fuentes bibliográficas, en el minucioso análisis de la literatura artística y de la tratadística. Esa preocupación científica, Bonet Correa la transmitió a través de su excepcional labor investigadora y, hasta su jubilación, como maestro en la dirección de memorias de licenciatura, tesis doctorales y en la edición de libros de historia del arte que enriquecieron las bibliotecas universitarias tal como pedía años antes Enrique Lafuente Ferrari¹⁶.

Juan Antonio Ramírez abrió el panorama metodológico al desprenderse de la «obsesión taxonómica», para centrar la reflexión en las formas artísticas en tanto que composiciones autónomas que tienen una dinámica propia. Las formas pueden «acusar la influencia de otras pulsiones culturales, políticas económicas, pero también pueden ser el principal agente en la elaboración de una nueva visión del mundo»¹⁷.

De esa academia deriva el instrumento intelectual que ayuda a exprimir las fuentes escritas y documentales de forma adecuada ¿Y qué podemos decir de la interpretación de esas fuentes? A veces el investigador debe leer entre líneas siguiendo el consejo de Gombrich: «interpretar es construir». El propio Lafuente Ferrari afirmaba tajantemente que «atenerse a los hechos brutos es auto limitarse»; quizá era una manifestación del cansancio del puritanismo positivista. Y, finalmente, de academia deriva el instrumento metodológico para que el autor indague en las imágenes y en las formas porque éstas son siempre elocuentes, exprimir los poderes de las imágenes, profundizar en la potencia de las artes. Una escultura, una pintura, o un edificio histórico están llenos de información que viaja sobre el tiempo porque son historia en presente. El historiador del arte debe indagar en esos textos ocultos pero con las cautelas que prudentemente expone el maestro austriaco Gombrich: después de establecer la ecuación ya citada «interpretar es construir», dejaba esta pregunta en el aire «con qué facilidad puede engañarse el proceso constructivo pro-

intercambios y reacciones que, inevitablemente, crearán hábitos, costumbres y originales técnicas de vida (Pierre FRANCASTEL, *Historia de la pintura francesa*, Madrid: Alianza Editorial, 1970, págs. 10 y 14).

- 15 Santiago SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid, Ensayos Cátedra, 1978, pág. 19. Véase también: Santiago SEBASTIÁN, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978. Para familiarizarse con el estudio de las imágenes, véase: Juan FRANCISCO ESTEBAN LLORENTE, *Tratado de iconografía*, Madrid: Istmo, 1990.
- 16 ANTONIO BONET CORREA, «Libro, arte y literatura artística», en *Libros con arte, arte en los libros*, págs. 41-53; *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1993; *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al Barroco español*, Madrid: Akal, 1990.
- 17 Juan Antonio RAMÍREZ, «La historia del arte entre las ciencias sociales: Estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para la Enseñanza Media», *Boletín de Arte*, 4-5, págs. 37-50; Juan Antonio RAMÍREZ, «Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)», *Boletín de Arte*, 29 (2008).

vocando una falsa lectura de la imagen», pregunta que él mismo contestaba más adelante hablando de «la necesidad de atemperar los poderes asociativos de la mente atemperándolos con evidencias contextuales»¹⁸. En resumen, salva la separación radical entre la interpretación de la imagen y la percepción del mundo¹⁹.

El evaluador estudiará el título del Proyecto de investigación o de cualquier otro trabajo científico. El título debe ser eficaz, en tanto que enuncie los objetivos, pero también debe ser sencillo y elocuente. Durante treinta y seis años he arrastrado una turbación insoportable cuando recuerdo el título de mi trabajo «La capilla de san Mancio. Su contribución al esclarecimiento de la arquitectura mudéjar». Globalmente ese título es horroroso; eficaz, eso sí, pero espantoso, con independencia de la evolución de mi pensamiento respecto al concepto de arquitectura mudéjar ¿Es que no he podido encontrar otro término más perturbador que esclarecimiento?

No es fácil titular bien; se puede incurrir en la simplicidad de «Un nuevo» o de un «A propósito»; es decir «Un nuevo cuadro Zutanito de tal», o un «A propósito de Perengano». De «Algunas consideraciones sobre», está la bibliografía llena y yo en esto también tropecé; como pueden ver, no me he perdido ni un tópico. Es la salida fácil. También se puede incurrir en una sutil ocultación y complicar el asunto con un título global y un subtítulo que reconduce el trabajo hacia lo particular como, por ejemplo este título imaginario: «Arte románico leonés. Las iglesias de cabecera recta. El caso de la parroquia de la Asunción de Villarmún». El autor o autores, en este caso imaginarios, fueron reduciendo las expectativas hasta convertir el pomposo título de carácter global en un tema local²⁰.

Como les decía, no es fácil titular; hasta nuestros maestros nos han confundido con títulos sorprendentes. Don Elías Tormo, recientemente biografiado por del CEHA, tituló uno de sus trabajos *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*, o *Las murallas y las torres, los portales y el Alcázar del Madrid de la Reconquista. Creación del califato*²¹.

En realidad el evaluador busca: a), el propósito de la investigación; la intervención sobre un campo artístico y un marco conceptual; b) la claridad en la definición los objetivos científicos que persigue el Investigador principal o el autor de cualquier otro trabajo; y c), qué significa para el conocimiento científico la resolución de esos objetivos; es decir, en qué medida afecta este proyecto de investigación a la evolución de la historia del arte.

18 E. H. GOMBRICH, *La evidencia de las imágenes*, Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014, págs. 20 y 23.

19 Sobre forma y significado, véase Serafín MORALEJO, *Formas elocuente. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Ediciones Akal, 2004. Para una aproximación a la Teoría del arte, consúltese textos clásicos como: E. H. GOMBRICH, «La historia del arte y las ciencias sociales», *Ideales e ídolo. Ensayo sobre los valores de la historia del arte*, Madrid, Debate, 1999, págs. 150 y ss.; Moshe BARASCH, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Forma, 1991; Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1992; Fritz SAXL, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; Valeriano BOZAL FERNÁNDEZ, «Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje», *La Balsa de la Medusa*, 36 (1995), págs. 85-101.

20 Sobre este tipo peculiar de títulos como respuesta al rigorismo y precisión que exigía el positivismo de tradición decimonónica, véase: Carlos REYERO, «El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte», pág. 63.

21 *Monumentos de españoles en Roma...*, Roma: Fratelli-Palombi, 1940 y *Las murallas y las torres...*, Madrid, CSIC, 1945.

Un capítulo muy especial en toda evaluación es la expresión escrita en un buen castellano, si es el caso; la eficacia de la comunicación es esencial para la transferencia de los resultados. Y esa transferencia será imparable con un texto claro, convincente y bello. Juan Antonio Ramírez insiste de forma muy severa en este aspecto de la investigación histórico-artística²². Debe extremarse el cuidado en la escritura y, al mismo tiempo, evitar la literatura de almacén. ¿Qué es literatura de almacén? Creo que son términos que he leído en Borges, pero no sabría decirles en qué publicación. Sírvanos de ejemplo de literatura de almacén la «Noticia de kesos» del Archivo de la catedral de León, manuscrito datado hacia el año 980. Es un documento de extraordinaria importancia para la historia de la lengua romance en el reino de León, pero de valor literario nulo; por eso creo que es un claro ejemplo de literatura de almacén. El texto dice así: *Nodicia de kesos, Relación de los quesos que gastó el hermano Jimeno: En el trabajo de los frailes, en el viñedo de cerca de San Justo, cinco quesos. En el otro del abad, dos quesos... , etcétera*. Pensemos que uno de nuestros maestros, el profesor Azcárate Ristori, recibió en 1961 el Premio Nacional de Literatura, por su trabajo *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*²³. Suelo pedir a las pocas personas que están en mí entorno que escriban con el oído para que el texto tenga ritmo y música, lo que solemos llamar estilo literario, pero sin que ese estilo oculte o desvíe la atención sobre el estudio histórico-artístico que se tiene entre las manos.

Estos cinco procesos (objetivos, estado de la cuestión, método propuesto o ejecutado en el caso de una tesis doctoral o trabajo de investigación, manejo de fuentes documentales y escritas e interpretación de imágenes), a los que se podrían añadir los que ustedes consideren pertinentes, sustentan una categoría; constituye un sistema por el que las ciencias, en este caso la Historia del Arte, alcanzan la condición de tales, en línea con el discutidísimo «cierre categorial» de Gustavo Bueno.

Los Proyectos de investigación suelen presentar puntos débiles en aquellos capítulos que se formulan guiados por un afán de notoriedad, o se resuelven de una forma rutinaria, como son los relativos a la composición de los equipos, a la elaboración del presupuesto y a la transferencia de los resultados. Con frecuencia, el investigador principal a la hora de formar los equipos que resolverán el proyecto de investigación busca el prestigio del grupo con la incorporación de investigadores notables tratando de conferir al grupo relevancia curricular y un cierto marchamo de cosmopolitismo. En este punto pueden surgir anécdotas inquietantes; ocasionalmente, en un encuentro fortuito con un colega eminente, ante la pregunta de cómo va tal o cual proyecto de investigación del que formaba parte como investigador, del gesto que acompañaba su respuesta se deducía un total desconocimiento del asunto.

El estudio del capítulo presupuestario es quizá uno de los aspectos más evanescentes del proyecto de investigación especialmente aquellos apartados correspondientes a dietas y viajes, y a material inventariable. En el primer caso es muy frecuente que se utilicen defectuosamente las cantidades reglamentadas para kilómetros y hospedajes, y en el segundo

22 Juan Antonio RAMÍREZ, *Como escribir sobre arte y arquitectura*, Madrid, Ediciones del Serbal, 2005, págs. 42-66; Juan Antonio RAMÍREZ, *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Fundación «César Manrique», Madrid, 1998.

23 José María AZCÁRATE RISTORI, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Dirección General de Bellas Artes, 1963, existe una edición del Colegio de España, Salamanca, 1988.

que se repitan compras que ya se habían realizado en proyectos anteriores como son los relativos a material fotográfico e informático.

El tercer aspecto que genera incertidumbre en el evaluador radica en la transferencia de resultados, bien porque las conclusiones se diluyan de forma alarmante en algún recóndito rincón del laberinto de *internet*, o bien porque se publiquen en forma de libro sin que medie discusión de los resultados entre expertos en el tema, o sin mediar el consejo científico que garantiza la publicación de un trabajo en una revista especializada.



RED
ARSMEDIAEVALIS



RED DE EXCELENCIA "ARS MEDIAEVALIS" [HAR2015-71667-REDT]

Departamento de Historia del Arte

IP: Alejandro García Avilés

FACULTAD DE LETRAS

UNIVERSIDAD DE MURCIA



Introducción: Esta red tiene por objeto difundir la investigación española sobre las imágenes medievales en su contexto cultural, así como el diálogo científico con los máximos exponentes de las principales tendencias historiográficas internacionales en relación con el estudio de las imágenes medievales desde una perspectiva interdisciplinar.

Códigos UNESCO: 550602, 550403, 550501, 550601
red.arsmediaevalis@gmail.com

Integrantes de la Red

Comité Director: Alejandro GARCÍA AVILÉS (Univ. de Murcia)-Gerardo BOTO VARELA (Univ. de Girona)

Miembros: IP de grupos de investigación adscritos a la red: Rafael CÓMET RAMOS (Univ. de Sevilla), Francesca ESPAÑOL BERRIAN (Univ. de Barcelona), Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS (Univ. de Valladolid), María Victoria HERRAIZ ORTEGA (Univ. de León), Jorge LÓPEZ QUIROGA (Univ. Autónoma de Madrid), Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE (Univ. Complutense), Juan Carlos RUIZ SOUSA (Univ. Complutense), María SERRANO COLL (Univ. Rovira i Virgili).

Breve trayectoria

Grupo de excelencia de la región de Murcia: Estudios visuales: imágenes, textos, contextos (Fundación Séneca, 1990S/GERM/15); Grupo de Investigación Reconocido de la Generalitat de Catalunya: Edificis i escenaris religiosos medievals a la Corona d'Aragó (Aguar 2014 SGR 110)

Proyectos I+D+i

MINECO: G. Boto: *Sedes Memoriae. Espacios, usos y discursos de la memoria en las catedrales medievales de la Tarraconense* (HAR2015-63870-R); A. García: *La experiencia de las imágenes en la Edad Media. 2* (HAR2015-65105-P); M.V. Herráez: *El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales* (HAR2013-44536-R); J. Martínez de Aguirre: *Arte y reformas religiosas en la España medieval* (HAR2012-38037); J.C. Ruiz & S. Calvo: *Al-Andalus, los reinos hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval* (HAR2013-45578-R); **OTROS:** F. Español: *Edificis i escenaris religiosos medievals a la Corona d'Aragó* (Aguar 2014 SGR 110); J. López: *Monastic Architecture, Space, Social Organization and daily life in the Spanish Tebaida* (National Geographic Society); M. Serrano: *Cathedral Cities as Living Memories* (RecerCaixa 2015).

Actividades realizadas (congresos, publicaciones)

CONGRESOS:

• Coloquio ARS MEDIAEVALIS (Aguilar de Campoo, 2011-2016)

• I Jornadas Red Ars Mediaevalis (Murcia, 2016)

PUBLICACIONES: Codex Aquilarensis 27, 2011: *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media*; Codex Aquilarensis 28, 2012: *Crear con imágenes en la Edad Media*; Codex Aquilarensis 29, 2013: *Imágenes en acción. Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media*; Codex Aquilarensis 30, 2014: *La experiencia de los lugares sagrados en la Edad Media: tiempos y escenografías*; Codex Aquilarensis 31, 2015: *La arquitectura como imagen en la Edad Media*

<http://www.romanicodigital.com/contenidos/CODEX-AQUILARENSIS.aspx>





RED EN ESTUDIOS MEDIEVALES INTERDISCIPLINARES
Filología, Historia Medieval, Historia del Arte, y el grupo del Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento" del CSIC.
Mercedes Brea López (coord.), Marta Cendón Fernández (secc.)
FACULTAD DE FILOLOGÍA, FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Introducción: Es el resultado de un fructífero trabajo de colaboración entre grupos de investigación de distintas áreas de conocimiento de Filología, Historia Medieval e Historia del Arte, convencidos de que cualquier aspecto relacionado con el periodo medieval se debe contemplar con una visión de la sociedad lo más transversal posible: estructuras y circunstancias históricas, manifestaciones artísticas, literarias y culturales.

Códigos UNESCO: 550403 Historia Medieval; 550504 Historia; 550505 Iconografía; 550508 Paleografía; 550510 Filología; 550601 Historia de la Arquitectura; 550602 Historia del Arte; 550613 Historia de la Literatura; 570103 Bibliografía; 570104 Lingüística Informática; 570201 Lingüística Histórica; 570512 Estilística (Estilo y Retórica); 620103 Libramiento; 620201 Crítica de Textos; 620202 Análisis Literario; 620203 Estilo y Estética Literarios.

Web: <http://www.usc.es/estmediev/rlangvies>

Breve trayectoria:

Destaca el trabajo conjunto en la puesta en funcionamiento del Programa de Tercer Ciclo (La Edad Media: Imágenes, textos, contextos, que logró una mención de calidad del MEC (MCD 2005-0024). Más tarde derivó en el Máster Universitario en Estudios Medievales Europeos: Imágenes, textos y contextos del que, en un primer momento (con el RD1363/2007), partían varios programas de doctorado diferentes. Estos programas acabaron aglutinados (según el RD99/2013) en un único Programa de Doctorado en Estudios medievales, en el que se integraron de nuevo los miembros del CSIC (que ya colaboraron en el Programa de Tercer Ciclo inicial), así como algunos investigadores de las Universidades de Vigo y A Coruña, con los que se venía trabajando a otros niveles.

E) Publicaciones:

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. y CERNADAS MARTÍNEZ, S. (coord.). Regioes ibéricas: el poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2016.

CASTIBERAS LÓPEZ, J., CENDÓN FERNÁNDEZ, M., CONDE CID, N. (coord.). Viajes desde la Antigüedad al Nuevo Mundo. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2016, en prensa.

CASTIBERAS LÓPEZ, J., CONDE CID, N. (coord.). La cultura medieval peninsular: entre la imagen y la palabra. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2016, en prensa.

Integrantes de la Red: Comité Director, miembros individuales y otros grupos de investigación o proyectos adscritos a la red

Grupo coordinador: GI-1350 Románicas (Filología, Literatura medieval) (USC)
 GI-1507 Medievalismo: espacio, imagen e cultura (USC)
 GI-1930 Tradición retórica latina: crítica textual e filología (USC)
 GI-2108 Historia social de Galicia no Idade Media (USC)
 GI-1548 Historia medieval sociedade e territorio (USC)

Historia social do poder desde a Idade Media (CSIC - Instituto Padre Sarmiento)
 Miembro del GI-TEPAR Tesouro de Patrimonio Artístico (UDC - Campus de Ferrol)
 Miembro del GI-1531 Grupo de Ciencias e Técnicas Historiográficas (USC)
 Miembros del GI-1353 Grupo de análise de aspectos lingüístico-literarios no lusofonia (USC)

Miembros del GI-1908 Estudos clásicos e medievais (USC)
 Miembros del GI-1919 Síncris: Investigación en formas culturais (USC)
 Miembros del G000417 Investigación lingüística e literaria galega (UDC)
 Miembros del G000268 Literatura e cultura hispánicas (UDC)

Miembros del GI-1791 Filoxia Italiana (USC)
 Miembros del GI-1920 Humboldt - Textos e contextos alemáns: sincronía e diacronía (USC)

Miembro del G000406 Estudos románicas comparadas (UDC)
 Miembro del MMe1 - H.^a medieval e Ciencias Historiográficas (UVigo - Campus Ourense)
 Miembro del E-Ute - Edicións e estudos de Literatura Española (UVigo)

Miembro del GI-1907 Iacobus - Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (USC)
 Miembro del GI-1510 Historia da Arquitectura e do Urbanismo (USC)

Miembro del GI Arte e Patrimonio cultural de Portugal (IPorto)
 Miembro del GI-1544 Grupo de investigacións historiográficas (USC)
 Investigadores a título individual: Ricardo Pichel Galazán UCM, Paz Romero Padilla UDC - Campus de Ferrol



**RED TEMÁTICA DE INVESTIGACIÓN COOPERATIVA
SOBRE ARTE TARDOGÓTICO (Ss. XV-XVI)**
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
Responsable: Begoña Alonso Ruiz
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

INTRODUCCIÓN

La RED TARDOGÓTICO se constituyó mediante convenio entre las universidades de Cantabria, Sevilla, Palermo y Lisboa en mayo de 2014 como una RETIC [Red Temática de Investigación Cooperativa]. Es, por tanto, una Red formal y permanente de Proyectos y Grupos de Investigación. Su intención es fomentar la investigación sobre este fenómeno artístico, con el objetivo de cooperar desde diferentes países y metodologías interdisciplinares. Para atender a este objetivo general se han definido varios objetivos específicos:

- La definición de la cartografía del Tardogótico europeo, atendiendo a las trayectorias profesionales y geográficas de sus protagonistas como generadoras de intercambios artísticos, con especial referencia a sus definidores y transmisores (artistas del entorno ultrapirenaico) y su traslación al marco geográfico del Sur de Europa.
- Estudio de las obras artísticas en relación con la promoción y el patronazgo artístico.
- Estudio del papel fundamental que en su configuración tuvo la técnica constructiva (sistemas constructivos, estereotomía, dibujo arquitectónico, etc.).

www.tardogotico.net
<http://tardogotico.blogspot.com.es/>
<https://www.facebook.com/tardogotico/>

INTEGRANTES DE LA RED

En la actualidad la RED TARDOGÓTICO está dirigida por un Comité Director, que está formado por los siguientes investigadores:

- o Alonso Ruiz, Begoña (Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, Coordinadora del Comité Director)
- o Pinto Puerto, Francisco (Profesor Titular de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla)
- o Ampliato Briones, Juan (Catedrático de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla)
- o Noble, Marco Rosario (Prof. Titular de Historia de la Arquitectura de la Università degli Studi di Palermo)
- o Grilo, Fernando Jorge (Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Lisboa)
- o Báñez Fernández, Javier (Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza)

Los proyectos adscritos a la RED son:

Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación. 2015-2017. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. Dirección General de Investigación [ref.HAR2014-54281-P]. IP: Javier Báñez (Universidad de Zaragoza).

Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e intercambios. 2012-2014. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. Dirección General de Investigación [ref.HAR2011-25138]. IP: Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria).

Un modelo digital de información para el conocimiento y gestión de bienes inmuebles del Patrimonio Cultural. [ref. HAR2012-34571]. Universidad de Sevilla. IP: Francisco Pinto Puerto.

Gótico catolónico sevillano. Arquitectura y ciudad en sus símbolos de influencia de lo Comtal de Sevilla. [ref. HAR2012-35152]. Universidad de Sevilla. IP: Antonio Ampliato Briones.

MANISTER. Arquitectura Tardo-gótica en Portugal: protagonistas, modelos e intercambios artísticos (S.C. XV-XVI). Financiado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Ensino Superior (TFT: Fundação para a Ciência e a Tecnologia). 2012-2014. IP: Fernando Grilo.

COSMED. From stereotomy to antisemitism: origins: crossroads of experimental design. Sicily and Mediterranean (16th-17th century). (2012-2015), azioni Advanced Investigator Grant 2011 European Research Council [ERC]. IP: Professore Ordinario Marco Rosario Noble.

Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación. Entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. Dirección General de Investigación [ref.HAR2014-54281-P]. IP: Javier Báñez (Universidad de Zaragoza).

La RED TARDOGÓTICO forma parte de la Red para la documentación de la conexión tardogótica hispánica DOCOGOTHIC, [BA2013-46896P], liderada por la Universidad Politécnica de Madrid, IP: Enrique Rabasa. (2015-2016).

ACTIVIDADES REALIZADAS

- Congreso Internacional Sevilla, 1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada. Sevilla, noviembre de 2014.
- Congreso Internacional Misericordia International Conference León. "Las sillerías de coro en el espacio arquitectónico y la arquitectura en las sillerías de coro. León, 29 May - 1 June, 2014.



PUBLICACIONES

- Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (Editores). *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios.* Universidad de Cantabria-Universidad de Sevilla, Santander, 2014. ISBN: 978-84-872-5665-9.
- Villaseñor Sebastián, F., Tejera Pablos Mª D., Muller, W. y Biliot, F. (Editores). *Choir stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls.* Cambridge Scholars Publishing, 2015. ISBN: 978-1-4438-8099-2.
- Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J.C. (Editores). *1514. Arquitectos Tardogóticos en la encrucijada.* Universidad de Sevilla, 2016.

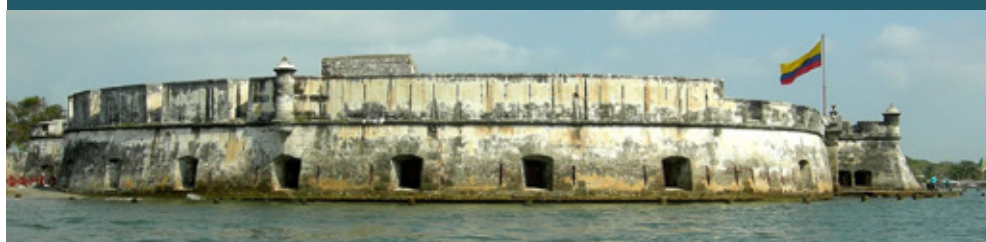
Fortificaciones en el Caribe. Protocolos Interdisciplinarios de Protección y Puesta en Valor para el Patrimonio Militar

HAR2014- 51919-REDT

Alfredo J. Morales

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La Red, en la que participan las Universidades de Sevilla, Oviedo y Leiden, además del King's College London, pretende estudiar interdisciplinariamente el patrimonio bélico del Caribe. Este enfoque resulta clave, ya que las fortificaciones se abordan desde cuatro líneas complementarias: la historia del arte, la arqueología, la historia bélica y la restauración monumental. Cada una ha sido tratada previamente por otros proyectos de investigación, cuyas aportaciones y resultados se pretende ahora reunir en una propuesta común. Esto ha llevado a celebrar diferentes foros de discusión, que está permitiendo visibilizar el trabajo de investigación sobre ingeniería militar que se ha venido desarrollando en España. Desde esta amplia base se están realizando gestiones para retomar los intentos de protección internacional de estos enclaves caribeños, fomentando una conservación sostenible basada en un turismo responsable y en la concienciación de la sociedad local.



La empresa privada ha tenido un importante papel en la Red. Especial mención merece el proyecto titulado *Playas con Historia*, puesto en marcha entre la Red Temática y Meliá Hotels International. La primera edición tuvo lugar en Playa Bávaro (República Dominicana), en la que junto con un seminario que convocó a expertos de distintos países del ámbito caribeño, contó con una exposición divulgativa. A partir de la investigación histórica desarrollada se ha tratado de poner en valor un ámbito geográfico tradicionalmente considerado como destino de sol y playa, carente de valores patrimoniales. La propuesta ha permitido renovar la imagen de la zona, además de fortalecer el sentimiento de identidad de la población local, mayoritariamente emigrada de otras zonas de la isla.





XXI Congreso CEHA



OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE ARQUITECTURA RELIGIOSA A.C.

Expresión social de los espacios de culto



INTRODUCCIÓN

La religión, como realidad social, se ha manifestado históricamente en edificios concretos. Se trata de espacios en los que, o bien se materializa simbólicamente una determinada cosmogonía (templos), o bien espacios creados para que un grupo de personas se reúna periódicamente para celebrar su fe y predicar su doctrina (iglesias).

En cualquier caso, a lo largo de los siglos la arquitectura religiosa ha sufrido importantes cambios, tanto en lo que se refiere a su significado cultural como a la misma manera de construirse. El estudio de estos espacios en la actualidad, su significación urbana, social y cultural, constituye el objetivo de esta red de investigación Iberoamericana.

TRAYECTORIA

La reciente formación de esta red de investigación es fruto de los contactos profesionales de un grupo de investigadores que centran sus trabajos en los espacios de culto en época contemporánea.

En 2015 deciden vincular sus investigaciones para presentar contribuciones que muestren espacios a los que asisten las personas que buscan celebrar su fe en un contexto secularizado y desacralizado, y que son resultado de la expresión social del hecho religioso latinoamericano en los siglos XX y XXI.

INTEGRANTES DE LA RED

Carlota L. Meneses Sánchez, Universidad de Guanajuato (México)
 Diego Andrés Bernal Botero, Universidad de Antioquia (Colombia)
 Esteban Fernández-Cobán, Universidad de Cantabria (España)
 Eugenia María Azevedo Saizma, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)
 Héctor García Escorza, Universidad Nacional Autónoma de México
 Iván San Martín Córdoba, Universidad Nacional Autónoma de México
 Jorge Sosa Oliver, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)
 José de Jesús Cordero Domínguez, Universidad de Guanajuato (México)
 Julia Mundo Hernández, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)
 Lucía G. Santa Ana Lozada, Universidad Nacional Autónoma de México
 Luis Alberto Torres Garibay, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)
 María Cristina Valdez Nochebuena, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)
 María Díezquez Melo, Universidad de Salamanca (España)
 Martín M. Checo-Artasu, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México)

AUTORES

María Díezquez Melo
 Ma. Cristina Valdez Nochebuena
 Jorge Sosa Oliver

CÓDIGOS UNESCO

6201 Arquitectura
 620101 Diseño arquitectónico
 550601 Historia de la Arquitectura
 550602 Historia del Arte
 510110 Religión
 550421 Historia de las Religiones
 540304 Geografía de la religión

ACTIVIDADES REALIZADAS

XXXVII Congreso Internacional de Americanistas. Sesión 19: La arquitectura religiosa contemporánea como expresión social. Perugia (Italia), 3-10 de mayo de 2014.

IV Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea "Latinoamérica y el Concilio Vaticano II, influencias, aportaciones, singularidades". Puebla (México), 21-24 de octubre de 2015.

Primer Seminario Iberoamericano de Arquitectura Religiosa del siglo XX-XXI. Puebla (México), 15 de octubre de 2015

III Congreso de Etnografía de la Religión, "Santuarios y peregrinaciones". Puebla (México), 28-30 de septiembre de 2015.

PROYECTOS ADSCRITOS A LA RED

Arquitectura religiosa mexicana en grandes ciudades, expresión de la sacralización contemporánea (1960-2010) — UNAM/Facultad de Arquitectura

Catedrales latinoamericanas del siglo XX. Más allá del foco mediático — Universidad de Cantabria/ETSA

Evaluación del confort de los templos católicos en la ciudad de Puebla, México, en relación a la liturgia del Concilio Vaticano II (1965-1999) — BUAP/Facultad de Arquitectura, BUAP-CA-116

Expresión social en el espacio arquitectónico protestante contemporáneo en México — UNAM/IES Aragón-UNAM

Inserción de arquitectura religiosa del siglo XX en el centro histórico de Morelia, Michoacán, México — UNMH/ Facultad de Arquitectura

Seminario Diocesano de Aguascalientes, México: Cohesión social de la Modernidad — UA/Facultad de Arquitectura



RED DE INVESTIGACIÓN.
OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE ARQUITECTURA
RELIGIOSA A.C. EXPRESIÓN SOCIAL DE LOS ESPACIOS DE CULTO

MARÍA DIÉGUEZ MELO

La arquitectura religiosa se descubre como uno de los elementos materiales y sensibles que actúan como auxiliares en la liturgia, entendiéndose no como un mero continente necesario o como un añadido ornamental sino verdadera configuradora de un espacio sagrado que actúa como signo religioso en medio del entramado urbano. Por ello, desde los orígenes de la vivencia religiosa, se han utilizado todas las artes generando nuevas expresiones hasta aunar en la celebración arquitectura, pintura, escultura, artes menores, música y literatura, articulándolas entre sí para acoger la celebración sacramental jerárquica y carismáticamente estructurada, confirmando que la arquitectura religiosa no sólo es el lugar de la divinidad sino que también es el lugar de culto y reunión de la comunidad por lo que en el ámbito arquitectónico se unen aspectos litúrgicos, catequéticos y funcionales pero también sociales ya que esta arquitectura vincula al individuo con la comunidad.

La arquitectura religiosa como expresión social se ha manifestado en el templo como el espacio material de celebración en el que una congregación de personas se reúnen para realizar un rito de adoración y a la vez espacio de doctrina creado como una materialización de gran significado y que a través del tiempo y del espacio ha sufrido grandes e importantes cambios debido al significado cultural y religioso denotado por la manera de construirlos. Es un espacio al que acuden personas y por lo tanto es construido tanto en poblados pequeños como en sectores de gran expansión urbana y en la mayoría de los casos son reconocidos como hitos por el papel nuclear que en su relación con el espacio urbano contribuye a la trama social de la ciudad. Por estas connotaciones, es necesario que el proyecto de un templo utilice formas artísticas acordes al tiempo y al espacio, algo que en la arquitectura actual pasa por la utilización de nuevos materiales o referencias vernáculas, pero también la expresión de la renovación litúrgica que emana del Concilio Vaticano II.

Al estudiar la historia de la arquitectura occidental descubrimos que, como afirma Fernández Cobián, hasta el siglo XVIII la historia del templo se puede identificar con el

desarrollo de la arquitectura en Occidente¹, observándose su estudio con atención a las cuestiones históricas, técnicas, estilísticas, sociales o litúrgicas. La historiografía ha ampliado el estudio en los últimos años considerando el mundo latinoamericano, donde la arquitectura religiosa vive una revolución estilística a lo largo del siglo xx que integró tanto los historicismos como las novedades del Movimiento Moderno, a la par que se integra una vivencia basada en la piedad popular que imprime su carácter a los edificios.

En el ámbito iberoamericano se presentan contribuciones arquitectónicas que muestran espacios para la experiencia de convocación, encuentro y construcción social que en sus formas captan lenguajes plásticos contemporáneos e inclusive de folclore tradicional. A estos espacios asisten las personas que en un contexto secularizado y desacralizado buscan la alimentación de una fe y que son resultado de una expresión social.

En 2015, fruto de los contactos profesionales que centran sus trabajos en los espacios de culto de época contemporánea en Iberoamérica, un grupo internacional de investigadores deciden vincular sus investigaciones para presentar contribuciones que muestren espacios a los que asisten las personas que buscan celebrar su fe en un contexto secularizado y desacralizado, y que son resultado de la expresión social del hecho religioso latinoamericano en los siglos xx y xxi.

OBJETIVOS

La religión, como realidad social, se ha manifestado históricamente en edificios concretos. Se trata de espacios en los que, o bien se materializa simbólica e identitariamente una determinada cosmogonía (templos), o bien espacios creados para que un grupo de personas se reúna periódicamente para celebrar su fe y predicar su doctrina (iglesias). En cualquier caso, a lo largo de los siglos la arquitectura religiosa ha sufrido importantes cambios, tanto en lo que se refiere a su significado cultural como a la misma manera de construirse. El estudio de estos espacios en la actualidad, su significado urbano, social y cultural, constituye el objetivo de esta red de investigación iberoamericana.

Para la consecución de este objetivo, el Observatorio pretende acercarse a la arquitectura religiosa iberoamericana desde una metodología interdisciplinar, lo cual implica contemplar el objeto de estudio desde el punto de vista teológico-litúrgico, los aspectos antropológico-culturales y el nivel técnico-artístico para descubrir, de una forma más plena, la riqueza de la arquitectura y el arte religioso contemporáneo. Por tanto, el Observatorio trabaja las líneas de investigación de arquitectura (Cod. UNESCO 6201), diseño arquitectónico (Cod. 620101), historia de la arquitectura (Cod. 550601), historia del arte (Cod. 550602), religión (Cod. 510110), historia de las religiones (Cod. 550621) y geografía de la religión (Cod. 540304).

1 Cf. E. FERNÁNDEZ COBIAN, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Colegio oficial de Arquitectos de Galicia, 2005, pág. 34.

MIEMBROS DE LA RED DE INVESTIGACIÓN

el «Observatorio Iberoamericano de Arquitectura Religiosa A.C. Expresión social de los espacios de culto» tiene como investigadores responsables a la Dra. María Cristina Valerdi Nochebuena de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), al Dr. Esteban Fernández-Cobián de la Universidad da Coruña (España) y al Dr. Iván San Martín Córdova de la Universidad Nacional Autónoma de México (México). La trayectoria académica e investigadora de los mismos avala la coordinación de este grupo de investigación manteniendo su carácter iberoamericano.

Los integrantes de la red, a fecha de este congreso, son: Carlota L. Meneses Sánchez, de la Universidad de Guanajuato (México); Diego Andrés Bernal Botero, de la Universidad de Antioquia (Colombia); Eugenia María Azevedo Salomao, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México); Héctor García Escorza, Universidad Nacional Autónoma de México (México); Jorge Sosa Oliver, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México); José de Jesús Cordero Domínguez, de la Universidad de Guanajuato (México); Julia Mundo Hernández, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México); Lucía G. Santa Ana Lozada, de la Universidad Nacional Autónoma de México; Luis Alberto Torres Garibay, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México); María Diéguez Melo, de la Universidad de Salamanca (España) y Martín M. Checa-Artasu, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México).

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

las actividades realizadas por el Observatorio Iberoamericano de Arquitectura Religiosa A.C están integradas en diversas redes, proyectos y grupos de investigación avalados por instituciones iberoamericanas de referencia. Nuestros investigadores forman parte de los siguientes proyectos:

- Arquitectura religiosa mexicana en grandes ciudades, expresión de la sacralización contemporánea (1960-2010).
Institución: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Catedrales latinoamericanas del siglo xx. Más allá del foco mediático.
Institución: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidade da Coruña.
- Evaluación del confort de los templos católicos en la ciudad de Puebla, México, en relación a la liturgia del Concilio Vaticano II (1965-1999).
Institución: Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México) BUAP-CA-116.
- Expresión social en el espacio arquitectónico protestante contemporáneo en México.
Institución: FES Aragón, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Inserción de arquitectura religiosa del siglo xx en el centro histórico de Morelia, Michoacán, México.

Institución: Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

- Seminario Diocesano de Aguascalientes, México: Cohesión social de la Modernidad.

Institución: Facultad de Arquitectura de la UA.

ACTIVIDADES REALIZADAS

Desde su creación en el año 2015, el Observatorio ha estado presente gracias a las actividades de sus miembros en los siguientes congresos y seminarios académicos:

- XXXVIII Congreso Internacional de Americanística. Sesión 19: La arquitectura religiosa contemporánea como expresión social, Perugia (Italia), 3-10 de mayo de 2016.
- IV Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea *Latinoamérica y el Concilio Vaticano II. Influencias, aportaciones, singularidades*, Puebla (México), 21-24 de octubre de 2015.
- Primer Seminario Iberoamericano de Arquitectura Religiosa del siglo XX-XXI . Puebla (México), 15 de octubre de 2015
- III Congreso de Etnografía de la Religión, *Santuarios y peregrinaciones*. Puebla (México), 28-30 de septiembre de 2015.

Además, bajo la coordinación de María Diéguez Melo y María Cristina Valerdi Nochebuena está prevista la realización del simposio titulado *Arquitectura religiosa iberoamericana: expresión social de los espacios de culto* que se celebrará en el marco del IV Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales FLACSO que se celebrará en Salamanca en el mes de julio de 2017.

{ REARTE·DIX }

Red Internacional de Estudios Digitales sobre la Cultura Artística

Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga.

ReArte.Dix es una red internacional cuyo objetivo es afrontar de manera colaborativa los retos epistemológicos, metodológicos, interpretativos y críticos que las nuevas condiciones tecno-científicas y socio-culturales de nuestro mundo digital están propiciando en los procesos de análisis, comprensión y recepción de la cultura artística. Asimismo, trabaja para el desarrollo y consolidación de los estudios de Historia del Arte Digital en territorios de habla española.



ReArte.Dix está financiada por la Universidad de Málaga con cargo a su plan propio de Investigación.

Su base de actuación se encuentra en la Declaración de Málaga: <http://reartedix.hdplus.es/declaracion-de-malaga/>

Códigos UNESCO de identificación en investigación: 55602; 6301

■ Integrantes de la Red

Coordinación

- Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga)

Miembros individuales

- Antonio Cruces Rodríguez (Universidad de Málaga)
- Ana Isabel Fernández Moreno (Universidad de Granada)
- Arturo Colorado Castellary (Universidad Complutense de Madrid)
- Bárbara Ramos Ferrón (Universidad de Málaga)
- Beatriz Garrido Ramos (UNED)
- Béatrice Jeyoux-Prunel (École Normale Supérieure, París)
- Carmen Tenor Polo (Investigadora independiente)
- David Ruiz Torres (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)
- Élika Ortega Guzmán (University of Kansas, EE.UU.)
- Enrique Mallén (Sam Houston State University, EE.UU.)
- Fátima Diez Platas (Universidad de Santiago de Compostela)
- Esteban Romero Frías (Universidad de Granada)
- Fernando Quiles (Universidad Pablo de Olavide)
- Isidro Moreno Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
- José Ángel Méndez Martínez (UNED)
- José M.º Alonso Calero (Universidad de Málaga)
- José Pino Díaz (Universidad de Málaga)
- Juan Luis Suárez (Universidad de Western Ontario, Canadá)
- Luis Arciniega García (Universidad de Valencia)
- María Ortiz Tello (Universidad de Málaga)
- M.º Isabel Hidalgo Urbaneja (Universidad de Glasgow)
- M.º Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
- Nati Guil Grund (Investigadora independiente)
- Olga Sevillano (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
- Pau Alsina (Universitat Oberta de Catalunya)
- Pilar Delgado (Investigadora independiente)
- Rafael Rodríguez Varo-Roales (Investigador independiente)
- Xurxo Insua (Universidad de Barcelona)

■ Grupos

- iArHis_Lab (Universidad de Málaga)
- Cultura Digital y Museografía Hipermedia (Universidad Complutense de Madrid): <http://www.ucm.es/gi5068>
- ArtyHum. Revista digital de Arte y Humanidades: <http://www.artyhum.com/>
- CulturePlex (Universidad de Western Ontario): <http://www.cultureplex.ca>
- Gracmon (Universidad de Barcelona): <http://www.ub.edu/gracmon/>
- GrinUGR. Colaboratorio sobre culturas digitales en Ciencias Sociales y Humanidades (Universidad de Granada): <http://grinugr.org/>
- Online Picasso Project (Sam Houston State University): <https://picasso.shsu.edu/>
- PCDig. Portal de cultura, historia del arte y patrimonio digital (Universidad de Málaga): <http://patrimoniocultural.digitalluma.es>
- Artl@s: circulations mondiales et spatialité urbaine de l'art (XVIIIe-XXIe siècles) (École Normale Supérieure, París): <http://www.artlas.ens.fr>

■ Proyectos

- Catálogos artísticos: gnoseología, epistemologías y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional. HAR2014-51915-P. www.artcatalogs.es
- Generación de conocimiento sobre exposiciones artísticas temporales para su reutilización y aprovechamiento multivalente. Proyecto financiado por la FBBVA en la convocatoria de 2014 para proyectos de Humanidades Digitales. www.exhibitum.com
- Ovidius Pictus. Biblioteca Digital Ovidiana (Universidad de Santiago de Compostela): HAR2014-55617-P (2014-2016). www.ovidiuspictus.es
- ISOC-Arte. Análisis estratégico y dinámico de la investigación en Historia del Arte en España. 2014. (convenio UMA-CCIS CSIC). <http://iartthislab.es/analisis-estrategico-y-dinamico-de-la-investigacion-en-historia-del-arte-en-espana/>
- Proyecto ATENEA. Corpus lingüístico-textual de los discursos artísticos (Universidad de Málaga): <http://www.proyectoatenea.es>

■ Breve trayectoria

ReArte.Dix se constituye en junio de 2013 por acuerdo de los participantes del III Workshop Internacional sobre Historia del Arte Digital (*Historia del Arte, computación y medios digitales en España. ¿Dónde estamos, hacia dónde vamos?*) celebrado en Málaga. Una de las conclusiones fundamentales alcanzadas fue la plena asunción de que el factor digital, definidor de nuestra sociedad, conlleva de manera irreversible un cambio de paradigma en los modos de pensar la cultura y el arte, que va más allá de la simple aplicación superficial de tecnologías. Así pues, desde su constitución ReArte.Dix trabaja fundamentalmente en la organización de cursos formativos y en la celebración de jornadas y seminarios de reflexión crítica sobre las transformaciones disciplinares y culturales que el paradigma digital está operando. Asimismo, sus integrantes participan en proyectos conjuntos que se inscriben en el marco de las Humanidades Digitales y, más concretamente, la denominada Historia del Arte Digital.

■ Actividades realizadas

- Historia del Arte, computación y medios digitales en España. ¿Dónde estamos, hacia dónde vamos?*, III Workshop Internacional sobre Historia del Arte Digital, Universidad de Málaga, Málaga, 20-22 de junio de 2013. Web: <http://historiadelartemalaga.es/seminarios/workshop/>
- Jornadas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales del Sur (#CSHDSur)*. Jornadas co-organizadas por la Universidad de Málaga y la Universidad de Granada, con la colaboración del Ayuntamiento de Málaga, 15-16 de diciembre de 2014. Web: <http://cshdsur.es/>
- Curso de extensión universitaria en Historia del Arte Digital (CEHAD)* desde el año 2014. Organizado e impartido por el grupo de investigación iArHis_Lab. Web: <http://www.cehad.es>
- Summer School on Digital Art History. Data-Driven Analysis and Digital Narratives*, en colaboración con la Universidad de Berkeley. Septiembre de 2016. Web: <http://dahss.hdplus.es/es/portada/>
- Rodríguez Ortega, Nuria. *ReArte.Dix. Red Internacional de Estudios Digitales sobre la Cultura Artística*, Blog de la Red de Humanidades Digitales de México, 11 de diciembre de 2013. Web: <http://humanidadesdigitales.net/blog/2013/12/11/rearte-dix-red-internacional-de-estudios-digitales-sobre-la-cultura-artistica/>
- Blog Dixit, plataforma editorial de ReArte.Dix. Web: <http://historiadelartemalaga.uma.es/dixit/>



CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO

Director: Ricardo Fernández Gracia. Facultad de Filosofía y Letras. **UNIVERSIDAD DE NAVARRA**

INTRODUCCIÓN:

Creada en 2005 en la Universidad de Navarra, con patrocinio del Gobierno de Navarra, sus objetivos se centran en el conocimiento y difusión del patrimonio cultural navarro a través de actividades abiertas a toda la ciudadanía, encaminadas a la conservación de dicho patrimonio.



LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN:

- **Catálogo del patrimonio**
- **Patrimonio histórico-artístico de Navarra: estudio y difusión**

CÓDIGOS UNESCO:

5101: Antropología cultural. **5503002:** Historia regional. **5505:** Ciencias auxiliares de la Historia; **550601:** Historia de la Arquitectura; **550602:** Historia del Arte; **6201:** Arquitectura; **6203:** Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes; **6301:** Sociología cultural.

WEB: <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/>



BREVE TRAYECTORIA:

Desde 1977 el área de Historia del Arte de la Universidad de Navarra trabaja en la investigación, conocimiento, difusión y conservación del patrimonio cultural navarro, en sintonía con las recomendaciones de la UNESCO, con tres proyectos consecutivos y enlazados entre sí:

- 1) Catálogo Monumental de Navarra:** 9 volúmenes. Realizado como proyecto de investigación por la Universidad de Navarra, el Gobierno de Navarra y el Arzobispado de Pamplona a lo largo de veinte años (1977-1997), bajo la dirección de la doctora M^ª Concepción García Gainza, constituye una referencia nacional e internacional.
- 2) Digitalización y catalogación informatizada del mencionado catálogo:** 40.000 fotografías. Herramienta básica para el estudio y la investigación del patrimonio histórico-artístico navarro. Disponible en la Universidad de Navarra y en el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.
- 3) Cátedra de Patrimonio y Arte navarro:** creada en 2005 con el patrocinio del Gobierno de Navarra. Basándose en la investigación científica, se centra en la sensibilización en torno al Patrimonio cultural navarro y su difusión, en aras a su protección y conservación.

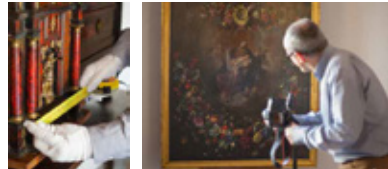
INTEGRANTES DEL GRUPO:

Encabezado por una Junta directiva (Presidenta: M^ª Concepción García Gainza; Director: Ricardo Fernández Gracia; Secretaria Académica: Pilar Andueza Urzua), la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro cuenta con la colaboración de profesores del área de Historia del Arte de la Universidad de Navarra (M^ª Concepción García Gainza, Ricardo Fernández Gracia, José Javier Azanza López, Asunción Domínguez Martínez de Nozales, Francisco Javier Zubizar Corral, Ignacio Miguela Velasco, Mercedes Javier Henando y José Luis Molera Mugaletta), así como de áreas afines (Mercedes Galán-Historia del Berchecho), y de otras universidades españolas (Pedro Echeverría Goñi y Soledad de Siva y Viallegui, de la Universidad del País Vasco; Carmen Jesús Simón, de la UNED; Carmen Hualde Moreno, de la Universidad de Alcalá de Henares; Javier Martínez de Aquino, de la Universidad Complutense de Madrid; Jesús Rivas Camarero, de la Universidad de Murcia; María Josefa Torralba Castilla, de la Universidad de Zaragoza; Pilar Andueza Urzua, de la Universidad de La Rioja), así como de la Academia de la Historia (Rafael Menéndez Pidal y Luis Javier Fortín Riera de Cieza) y del CIC (Iñaki Gembero Urzúa). Colaboran también otros investigadores que están realizando su tesis doctoral o la han defendido recientemente (Esther Elizalde, Eduardo Morales, Ignacio Urtequiza y Alejandro Aranda).

CONTRATOS DE INVESTIGACIÓN:

La Cátedra se ha regido desde su origen por un convenio de colaboración con el Departamento de Educación del Gobierno de Navarra renovado anual e inintermitentemente desde 2005.

Desde 2016 se financia a través de la Resolución 118/2016, de 2 de marzo, del Director General de Universidades y Recursos Educativos, de Gobierno de Navarra, por la que se aprobó la convocatoria "Subvención de proyectos realizados por las cátedras de las universidades navarras. Año 2016".



DESDE 2005 HASTA LA ACTUALIDAD

LOS RESULTADOS DE SU ACTIVIDAD HAN SIDO:

ACTIVIDADES:

- 400 conferencias distribuidas en ciclos, cursos, seminarios, así como mesas redondas
- 12 cursos de verano (2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 y 2016).
- 2 congresos:
 - Congreso internacional: "Ciudades amuralladas" (2005)
 - Congreso Nacional: "Presencia e influencias exteriores en el arte navarro" (2008)
- 50 visitas guiadas, algunas de ellas multidisciplinarias (con conciertos y literatura)
- Web propia: <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/> en la que quedan reflejadas todas las actividades realizadas a través de resúmenes redactados por los conferenciantes e investigadores.
- 132 piezas del mes en la web
- 17 visitas e itinerarios en la web

PUBLICACIONES:

- Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro:
 - Nº 1. *Estudios sobre la Catedral de Pamplona* (2006)
 - Nº 2. *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra* (2007)
 - Nº 3. *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (2008)
 - Nº 4. *Casas señoriales y palacios de Navarra* (2009)
 - Nº 5. *El Camino de Santiago y las raíces de Occidente* (2011)
 - Nº 6. *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos* (2011)
- Memoria anual de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro (2005-2015)
- Ricardo Fernández Gracia. *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria* (2005)
- M^ª Concepción García Gainza, *Alonso Cano y el Crucificado de Leizaroz* (2015)
- Colaboración con otras entidades en la edición de otros libros.

CATALOGACIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL:

- Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural de Navarra (2006-2010).
 - Suscrito con el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.
 - Catalogación del acervo de diversos conventos y monasterios y de los ayuntamientos de Tudela, Pamplona, Olite y Estella.

Colabora:



Patrocina:



LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO. UNIVERSIDAD DE NAVARRA¹

PILAR ÁNDUEZA UNANUA

Secretaria Académica de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

En el año 2005 nacía en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro con el fin primordial de difundir el patrimonio cultural navarro en aras a su protección y a su conservación. No partía de la nada, sino que por el contrario surgía sobre una sólida base que había arrancado casi treinta años atrás con la redacción del *Catálogo Monumental de Navarra*, al que siguió la elaboración de una base de datos informatizada sobre el mismo y la digitalización de su correspondiente fondo fotográfico.

EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA

El *Catálogo Monumental de Navarra* se desarrolló entre 1977 y 1997 bajo la dirección de la profesora García Gainza. La catalogación del acervo histórico-artístico en la Comunidad Foral había sido un proyecto intentado varias veces ya desde el siglo XIX y nunca logrado. Sin embargo, llegado 1977 la colaboración del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra con la Diócesis de Pamplona-Tudela y la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra hizo posible que aquella tarea que se presentaba como ardua, larga y complicada pudiera convertirse en realidad. Los objetivos, en palabras de la directora del proyecto fueron «recoger, catalogar y estudiar todo monumento u objeto que tenga valor urbanístico, arquitectónico o artístico, sin discriminaciones, valorando por igual todas las artes y estilos: edificios religiosos, palacios, casas señoriales, arquitectura popular, retablos, imaginería, pinturas, orfebrería, ornamentos, marfiles y rejas». Todo

1 Biblioteca de Humanidades. Universidad de Navarra. Campus universitario. 31009 Pamplona. Telf. 948425600. Ext. 802063. Correo electrónico: cpatrimonio@unav.es

ello con la convicción de que «lo que se pretende realizar es una empresa cultural de todo punto necesaria para Navarra, para el conocimiento y la conservación de su patrimonio artístico». Realizado por tanto con un carácter exhaustivo y con una metodología interdisciplinar, se estableció una estricta planificación y regularidad en el trabajo, tanto en sentido cronológico como en el equipo redactor, así como un orden geográfico que se basó en la división histórica de la comunidad en merindades: Tudela, Estella, Olite, Sangüesa y, finalmente, Pamplona.

Los autores, bajo la batuta de la doctora García Gainza, fueron a lo largo del proyecto María Carmen Heredia Moreno, Jesús Rivas Carmona, Mercedes Orbe Sivatte, Asunción Domeño Martínez de Morentin y José Javier Azanza López. A ellos se unieron otros investigadores en las tareas de campo, en la búsqueda documental y bibliográfica, en la clasificación del material gráfico o en la elaboración de planos, como Ricardo Fernández Gracia, Pedro Luis Echeverría Goñi o Pilar Andueza Unanua.

El resultado fue la publicación de nueve volúmenes entre 1980 y 1997 (uno dedicado a la merindad de Tudela, dos a la de Estella, otro a la de Olite, dos a la de Sangüesa y tres a la de Pamplona)². Se erigía así el primer catálogo monumental que, con un sentido moderno y completo del patrimonio cultural, se finalizaba en España desde que el Real Decreto de 1 de junio de 1900 ordenara «la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación» a través de la elaboración de un *Catálogo Artístico de España*, a petición de la Real Academia de San Fernando³. Aunque siguiendo aquel mandato se realizaron numerosos catálogos, como el que Cristóbal de Castro redactó para Navarra entre 1916 y 1918, entregando cinco volúmenes (dos de texto y tres de fotografía⁴, se trataba de obras reseñables en su momento, pero a todas luces insuficientes para cubrir el concepto de patrimonio histórico-artístico vigente al declinar el siglo xx.

El *Catálogo Monumental de Navarra* supuso un antes y un después en el conocimiento del territorio navarro y se convirtió en una herramienta clave para las investigaciones posteriores, especialmente para numerosas tesis doctorales salidas del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, exposiciones y de otros estudios que fueron aportando una nueva visión del patrimonio artístico de la región. Pero además el *Catálogo* se convirtió en una herramienta básica para la tutela y conservación del patrimonio, pues desde entonces ha permitido constatar y documentar obras transformadas, trasladadas, desaparecidas e incluso robadas. Y ha favorecido, además, poner en valor numerosos bienes y contribuir a las importantes campañas de restauración que en las últimas décadas ha llevado a cabo el Gobierno de Navarra.

2 Está formado por 8.600 páginas, de las cuales 6.341 eran de texto, y 2.259 de ilustraciones. Entre éstas 509 láminas son en color, 4.472 fotografías en blanco y negro y 2.370 figuras se corresponden a las plantas de los edificios estudiados, firmas de artistas, detalles de las obras, marcas de cantería o platería. A todo ello se unen los mapas de las merindades, y los índices de topográficos, onomásticos y gráficos que facilitan su manejo.

3 Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid: CSIC, 2010, pág. 13.

4 *Ibidem*, pág. 55.

DIGITALIZACIÓN Y CATALOGACIÓN INFORMATIZADA DEL CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA

Finalizada esta magna obra, y habiendo reunido para ello un conjunto de unas 40.000 fotografías ejecutadas a lo largo de los veinte años empleados en la empresa, pareció conveniente por un lado digitalizarlas, y por otro hacer una ficha catalográfica informatizada de cada una de ellas, conformando así una extensa base de datos. Este segundo proyecto de investigación fue realizado en la Universidad de Navarra por Ignacio Miguélez Valcarlos y quien estas líneas escribe entre 1997 y 2004 y fue financiado por el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra.

LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO

Partiendo de esta investigación, el siguiente paso se centró en la sensibilización social en torno al patrimonio cultural y en su difusión en aras a su protección y conservación. Y para dar respuesta a ello, con un proyecto continuador de los dos anteriores surgió en 2005 la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro⁵. La Cátedra ha sido financiada desde su origen por el Departamento de Educación del Gobierno de Navarra y con ella colabora en el ámbito de la publicidad la Fundación Diario de Navarra⁶.

En la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro entendemos que a la investigación y al conocimiento del patrimonio debe seguirle como objetivo prioritario su difusión para sensibilizar, concienciar, despertar interés y desarrollar en el público el sentimiento del valor de los bienes culturales, fomentando su revalorización y mostrando su papel en la vida contemporánea, para hacerlos sostenibles en el tiempo. Se hace necesario estimular el respeto y el aprecio del patrimonio cultural, así como favorecer la toma de conciencia sobre la importancia de los bienes culturales, los peligros a los que están expuestos y la necesidad de protegerlos por formar parte de nuestra identidad cultural. Sólo de ese modo es posible lograr su tutela y protección en aras a su conservación y su transmisión a las siguientes generaciones en el mejor estado posible. En una frase latina podría resumirse como *Nihil volitum quin praecognitum*. En este sentido la Cátedra se hace eco de las constantes recomendaciones emitidas por la UNESCO y el Consejo de Europa en torno a la educación, la información y la difusión como herramientas clave en la salvaguarda del patrimonio. Para

5 Códigos UNESCO: 5101: Antropología cultural; 5503002: Historia regional; 5505: Ciencias auxiliares de la Historia; 550601: Historia de la Arquitectura; 550602: Historia del Arte; 6201: Arquitectura; 6203: Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes; 6301: Sociología cultural.

6 Se ha regido desde su origen hasta 2015 por un convenio de colaboración con el Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, renovado anual e ininterrumpidamente. El último se correspondió con la Resolución 32/2015, de 19 de febrero, del Director General de Educación, Formación Profesional y Universidades. Desde el presente año se financia a través de la Resolución 118/2016, de 2 de marzo, del Director General de Universidades y Recursos Educativos, por la que se aprobó la convocatoria «Subvención de proyectos realizados por las cátedras de las universidades navarras. Año 2016», a la que la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro concurrió, logrando así su financiación.

desarrollar esta tarea la Cátedra ha colaborado con diversos organismos, administraciones y entidades⁷.

Desde 2005 hasta la actualidad los resultados de la labor desarrollada han sido:

Actividades de investigación y difusión:

- 400 conferencias, distribuidas en ciclos, cursos, seminarios y mesas redondas.
- 12 cursos de verano desarrollados anual e ininterrumpidamente en Pamplona, Tafalla, valle de Baztán, Olite, Tudela, Estella, Corella y Los Arcos.
- 2 congresos: *Congreso internacional Ciudades amuralladas* (2005) y *Congreso Nacional: Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (2008).
- 50 visitas guiadas, algunas de ellas multidisciplinares con conciertos y literatura.
- Web propia: <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/> Además de ofrecer una agenda con las actividades previstas e información sobre su profesorado e investigadores, recoge:
 - Amplios resúmenes de todas las conferencias impartidas, redactados por los propios conferenciantes.
 - 132 piezas del mes: con una periodicidad mensual, se aborda el estudio de piezas inéditas o escasamente conocidas de nuestro acervo cultural (pintura, grabados, dibujos, arquitectura, escultura, retablistica, joyería, textiles, fotografía, medallas, etc.).
 - 17 visitas e itinerarios virtuales: ofrecen la posibilidad de acercarse con comodidad a diversos ejemplos significativos del patrimonio artístico de Navarra, a través de la combinación de imágenes y textos en los que a la amenidad de lo divulgativo se une el rigor científico.
 - 2 exposiciones virtuales: iniciativa de 2016, reúnen una serie de bienes culturales destacados, acompañados del correspondiente estudio histórico-artístico que permite contextualizarlos en el tiempo y en el espacio, informar sobre su devenir, así como su uso y función.

Publicaciones:

- *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro:*
 - N° 1. *Estudios sobre la Catedral de Pamplona* (2006).
 - N° 2. *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra* (2007).
 - N° 3. *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (2008).
 - N° 4. *Casas señoriales y palacios de Navarra* (2009).

7 Entre ellas: los ayuntamientos de Pamplona, Baztán, Lerín, Mendigorriá, Miranda de Arga, Corella, Huarte-Pamplona, Olite, Tafalla, Tudela, Oteiza de la Solana, Sesma, Larraga, Los Arcos, Villatuerta, Pitillas, Estella, Los Arcos, El Busto, Armañanzas, Sansol, Torres del Río y Villafranca; las parroquias de Cintruénigo, Oteiza de la Solana, Fitero, Arguedas, Valtierra, Los Arcos, El Busto, Armañanzas, Sansol, Torres del Río y Pitillas; las catedrales de Pamplona y Tudela y entidades como el Club Taurino, el Ateneo de Navarra, las Diócesis de Pamplona-Tudela, la Fundación Osasuna, el Museo de Navarra, el Museo Decanal de Tudela, el Museo Gustavo de Maeztu de Estella, la Casa de Misericordia de Pamplona, la Fundación de las Casas Históricas de España, Diario de Navarra, Panasa, las Fundaciones Caja Navarra, Fuentes Dutor, Mencos, Museo Gayarre de Roncal; las Asociaciones de Amigos del Monasterio de Fitero, de la Catedral de Pamplona, de la Catedral de Tudela, del Museo de Navarra y de Cascastero «Vicus», la Hermandad de la Pasión de Pamplona y el Monasterio de Tulebras.

- N° 5. *El Camino de Santiago y las raíces de Occidente* (2011).
- N° 6. *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotografías* (2011).
- Memoria anual de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro (2005-2015), descargable desde la web.
- Ricardo Fernández Gracia, *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria* (2005).
- M^a Concepción García Gainza, *Alonso Canoy el Crucificado de Lekaroz* (2015).
- Colaboración con otras entidades en la edición de diversas monografías.

Catalogación de Patrimonio cultural:

- *Catálogo de Bienes Muebles el Patrimonio cultural de Navarra (2006-2010)*. Suscrito con el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, un equipo de investigadores de la Cátedra catalogó el acervo cultural de diversos conventos y monasterios navarros, así como de los ayuntamientos de Tudela, Pamplona, Olite y Estella.

La Cátedra de Patrimonio y Arte navarro se rige a través de una Junta directiva (Presidenta: M^a Concepción García Gainza; Director: Ricardo Fernández Gracia; Secretaria Académica: Pilar Andueza Unanua), y cuenta con la colaboración y participación de profesores del área de Historia del Arte de la Universidad de Navarra (José Javier Azanza López, Asunción Domeño Martínez de Morentin, Mercedes Jover Hernando, Francisco Javier Zubiaur Carreño y José Luis Molins Mugueta), así como de áreas afines (Ignacio Miguéliz Valcarlos, del Museo Universidad de Navarra, y Mercedes Galán, del ámbito de la Historia del Derecho). A todos ellos se unen profesores de otras universidades españolas (Pedro Echeverría Goñi y Soledad de Silva y Verástegui, de la Universidad del País Vasco; Carmen Heredia Moreno, de la Universidad de Alcalá de Henares; Javier Martínez de Aguirre, de la Universidad Complutense de Madrid; Jesús Rivas Carmona, de la Universidad de Murcia; María Josefa Tarifa Castilla, de la Universidad de Zaragoza; Carmen Jusué Simonena, de la UNED, Pilar Andueza Unanua, de la Universidad de La Rioja), así como de la Academia de la Historia (Faustino Menéndez Pidal y Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza), del CSIC (María Gembero Ustárroz) y del Museo del Carlismo (Ignacio Urricelqui). Colaboran también otros investigadores jóvenes que están realizando su tesis doctoral o la han defendido recientemente (Esther Elizalde, Eduardo Morales y Alejandro Aranda).



LyA (Grupo Interdisciplinar de Literatura y Arte)

Departamentos de Historia del Arte y Filología Moderna
Fernando González Moreno / Margarita Rigal Aragón
orcid.org/0000-0002-5797-9876

FACULTAD DE HUMANIDADES DE ALBACETE
 UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA



Los diferentes proyectos vinculados a las Humanidades Digitales que se han venido poniendo en marcha en los últimos años han permitido la digitalización y el acceso al ingente material que suponen las ediciones de libros ilustrados, un espacio en el que estas dos disciplinas, Arte y Literatura, aparecen íntimamente ligadas y que, por tanto, sólo se puede abordar desde una visión interdisciplinar.



Breve trayectoria:

Aunque reconocido como grupo de investigación consolidado por la UCLM en el 2016, los principales miembros que lo integran han venido colaborando a diferentes niveles desde el 2008, año en el que se realizó el I Seminario de Estudios sobre Literatura y Arte en la Facultad de Humanidades de Albacete.

Líneas de investigación:



Ediciones ilustradas del *Quijote*



Historia ilustrada de Edgar A. Poe



Mary Shelley and las categorías estéticas

Proyectos I+D:

"**Iconografía textual del Quijote**" (IP: E. Urbina; IC: F. González), desde 2005, National Science Foundation (IIS-0081420) / National Endowment for the Humanities (PA-51993-06)

"**Edgar Allan Poe: doscientos años después**" (IP: M. Rigal), 05/03/2010-04/03/2011, Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2009-05813-E)

"**Documentación ediciones ilustradas del Quijote**" (IP: F. González), 06/05/2009-30/12/2009, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (Expte.: AEC_1722/09)




Integrantes del grupo:

Responsables del grupo: Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno
 Investigadores: Beatriz González Moreno, Ricardo Marín Ruiz, Ángel Galdón Rodríguez y M^a Isabel Jiménez González
 Colaboradores: José Manuel Correoso Rodenas, Alejandro Jaquero Esparcia y Marina Zamora Hernández

Resultado de proyectos y contratos:



Seminario de Estudios de Arte y Literatura
(Facultad de Humanidades de Albacete, anual desde 2008)

F. González, "La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes", *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXV, 1, 2006, 140-147

B. González y F. González: "English Travellers and the Belated Picturesque Tour", en J. M. Almeida (ed.), *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*. Amsterdam/NY: Rodopi, 2010, 341-360

M. Rigal et alii, *Los legados de Poe*. Madrid: Síntesis, 2011




Redes de trabajo nacional e internacional:

Cervantes Project (<http://cervantes.tamu.edu>) / The Edgar Allan Poe Society of Baltimore (<http://www.eapoe.org>)

LYA (GRUPO INTERDISCIPLINAR DE LITERATURA Y ARTE)

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

MARGARITA RIGAL ARAGÓN

Universidad de Castilla La Mancha

Los diferentes proyectos vinculados a las Humanidades Digitales que se han venido poniendo en marcha en los últimos años han permitido la digitalización y el acceso al ingente material que suponen las ediciones de libros ilustrados, un espacio en el que estas dos disciplinas, Arte y Literatura, aparecen íntimamente ligadas y que, por tanto, sólo se puede abordar desde una visión interdisciplinar.

Entre dichos proyectos se encuentra la «Iconografía Textual del *Quijote*», iniciativa dirigida por el profesor Eduardo Urbina de la Texas A&M University (College Station, Texas, EEUU) y de la que Fernando González Moreno ha formado parte desde 2005 como co-editor a cargo de la catalogación de ilustraciones. Gracias a este proyecto es posible tener acceso libre y gratuito a más de 50.000 ilustraciones correspondientes a 1.128 ediciones cervantinas; más de 24.000 de estas ilustraciones se ofrecen, además, completamente catalogadas [<http://dqi.tamu.edu/>]. Una buena descripción de cómo se ha concebido este proyecto internacional de Humanidades Digitales, que ha contado con financiación de la *National Science Foundation* (IIS-0081420) y del *National Endowment for the Humanities* (PA-51993-06), puede leerse en F. GONZÁLEZ, «La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXV, 1 (2006), págs. 140-147. En cuanto a la colección de *Quijotes* ilustrados que se ha creado en paralelo al desarrollo del proyecto, puede consultarse en la ya citada web y en publicaciones como F. GONZÁLEZ y E. URBINA, *The Eduardo Urbina Cervantes Collection. Cushing Memorial Library and Archives Texas A&M University Libraries*, 2010.

Esta experiencia marcó el inicio de un grupo de trabajo vinculado a la Facultad de Humanidades de Albacete y a la Facultad de Letras de Ciudad Real (UCLM), donde un conjunto de profesores, investigadores y alumnos de posgrado, fundamentalmente de los Departamentos de Historia del Arte y Filología Moderna, venimos trabajando con el objetivo de fomentar los estudios interdisciplinarios de nuestras disciplinas. Una de las primeras iniciativas de este grupo de trabajo fue la organización de un seminario de «Arte

y Literatura» que se ha realiza de manera anual e ininterrumpida desde 2008. Este curso ha contado con la presencia de profesores invitados como Sagrario López Poza (2009), Benito Navarrete (2010), Carlos Reyero (2011), Eduardo Urbina (2013) o David García López (2016), entre otros.

El año 2009 supuso un momento coyuntural para nuestro grupo de trabajo. Con motivo de la conmemoración del doscientos aniversario del nacimiento de Edgar A. Poe, la profesora Margarita Rigal Aragón propuso la organización de un congreso dedicado a la figura de este escritor, evento que estuvo respaldado por la concesión de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación: «Edgar Allan Poe: doscientos años después» (FFI2009-05813-E). Los trabajos presentados en el marco de este congreso vieron la luz en diferentes publicaciones; entre otras, en M. Rigal y B. González, coords., *Edgar Allan Poe doscientos años después (1809-2009)* (2010) y M. Rigal (ed.), *Los Legados de Poe* (2011). Esta última publicación incluía un capítulo del profesor Fernando González Moreno, «Historia gráfica de Poe: un siglo de ediciones ilustradas», que nos llevó a ver la necesidad de desarrollar un proyecto similar a la «Iconografía Textual del *Quijote*», pero aplicado a cómo los ilustradores han interpretado la obra del bostoniano.

Este proyecto, «Edgar A. Poe on-line. Texto e imagen», ha comenzado a ver la luz en 2015, cuando nos fue concedida financiación dentro de la Convocatoria de Proyectos de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento del Ministerio de Economía y Competitividad MINECO/FEDER (HAR2015-64580-P).

El proyecto pretende, entre otros objetivos, desarrollar un catálogo digital de imágenes que nos permita dar acceso gratuito a las ilustraciones que desde mediados del siglo XIX se fueron incluyendo en algunas de las ediciones de Edgar A. Poe. Consideramos que la ilustración es un elemento fundamental de interpretación del texto y, por tanto, es necesario desarrollar una herramienta que nos permita visualizar, junto con el texto, cómo los diferentes artistas lo han ilustrado e interpretado; los ilustradores reflejan cómo Poe ha sido leído y entendido en cada época y/o por diferentes sociedades y su trabajo es una fuente de primer orden para comprender esta evolución. En este sentido, es muy significativo comprobar cómo los primeros ilustradores se interesaron sobre todo por los aspectos pintorescos y bellos de la poesía de Poe, un planteamiento muy lejano de la imagen gótico-grotesca que se ha venido imponiendo en las más recientes ediciones ilustradas y que ha consolidado la percepción más tópica de la obra de Poe e incluso de su persona.

En resumen, el proyecto plantea:

1. Fomentar una metodología humanística interdisciplinar y grupal
2. Desarrollar el primer archivo virtual de la vida y obra literaria de Edgar A. Poe en español
3. Traducir al castellano aquellas obras de Edgar A. Poe aún pendientes de traducción
4. Desarrollar el primer catálogo digital de las ediciones ilustradas de Edgar A. Poe
5. Generar recursos didácticos on-line de alto nivel académico
6. Fomentar el conocimiento de la recepción que la obra literaria de Edgar A. Poe ha tenido en España

De forma paralela a la consecución de este proyecto, el equipo de trabajo ha alcanzado su reconocimiento como Grupo de Investigación Consolidado por parte de la Universidad de Castilla-La Mancha (2016), quedando constituido con los siguientes miembros:

RESPONSABLES DEL GRUPO

Margarita Rigal Aragón, Profesora Titular del Departamento de Filología Moderna (UCLM) especializada en literatura norteamericana. Además de las publicaciones ya mencionadas, debe recordarse su edición de *Edgar Allan Poe: Narrativa Completa* en la Biblioteca Aurea de Cátedra (2011).

Fernando González Moreno, Profesor Titular de Historia del Arte (UCLM). Entre sus principales líneas de investigación se encuentra la historia del libro ilustrado y, en concreto, del *Don Quijote*. Uno de sus últimos libros publicados corresponde a este ámbito: *Andanzas tras los pasos de don Quijote por H. D. Inglis* (2012).

INVESTIGADORES

Beatriz González Moreno, Profesora Titular del Departamento de Filología Moderna (UCLM). Sus estudios han estado orientados a la recepción de las categorías estéticas en la literatura inglesa decimonónica, con especial atención hacia la figura de Mary Shelley. Sirva como ejemplo su monografía *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (2007).

Ricardo Marín Ruiz, Profesor Contratado Doctor del Departamento de Filología Moderna (UCLM) especializado en literatura comparada e innovación docente. A estas líneas de investigación corresponden, entre otros, «Two Romanticisms but the Same Feeling: Edgar A. Poe and Gustavo A. Bécquer», en M. Rigal y B. González (eds.), *A Descent into Edgar A. Poe and His Works* (2010) y «A Proposal for Teaching American History through Literature: Literary Representations of Colonial America» (2012).

Ángel Galdón Rodríguez, Profesor Asociado del Departamento de Filología Moderna (UCLM). Su investigación se ha centrado en el ámbito de los estudios culturales y de la literatura comparada en lengua inglesa, publicando trabajos como «Espacios urbanos y naturales como escenarios opuestos en la literatura distópica», en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* (2014).

M^a Isabel Jiménez González, Ayudante con grado Doctor del Departamento de Filología Moderna (UCLM). Su área de investigación principal es la literatura norteamericana decimonónica, centrándose en Edgar Allan Poe. Sirvan como ejemplo de su trabajo «Edgar Allan Poe, That Great Liar», en *Edgar Allan Poe (1809-2009): Doscientos años después* (2010) y «Edgar Allan Poe: de profesión, embaucador», en *Poe Alive in the Century of Anxiety* (2010).

COLABORADORES

José Manuel Correoso Rodenas, Alejandro Jaquero Esparcia y Marina Zamora Hernández, alumnos de postgrado y doctorado de los Departamentos de Filología Moderna e Historia del Arte (UCLM).

Entre las más recientes aportaciones de este grupo de trabajo se destacan:

1. La organización de la última edición del «Seminario de Arte y Literatura 2016: Escritores pintores», del que se ha derivado la publicación de una monografía que se encuentra en preparación y que esperamos que sea el inicio de una serie que aborde este tipo de estudios de carácter interdisciplinar, y
2. La fundación de la «Edgar Allan Poe Spanish Association» [<https://edgarallanpoespanishassociation.wordpress.com/>]; la asociación, la cual celebró su I Reunión Científica Internacional el 7-8 de octubre de 2016, ha nacido con la firme voluntad de estudiar y difundir la obra de Edgar A. Poe no sólo atendiendo a sus valores literarios, sino también plásticos.



iArtHis_lab

Laboratorio de investigación, innovación y formación para el desarrollo de los estudios digitales sobre la cultura artística, así como para el progreso y consolidación de la Historia del Arte Digital en España

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Buscamos la aplicación de nuevas metodologías de análisis y el desarrollo de nuevos modelos interpretativos basados en las potencialidades del medio digital, la tecnología informática y el pensamiento computacional.

En este sentido, trabajamos en:

- Bases de datos y bibliotecas digitales
- Web semántica y documentación digital
- Vigilancia tecnológica aplicada a la Historia del Arte
- Análisis de grandes conjuntos de datos y visualizaciones heurísticas
- Análisis y desarrollo de nuevas narrativas digitales
- Estrategias de emprendimiento tecnológico e innovación social en el ámbito cultural
- Elaboración de protocolos, procedimientos y manuales de buenas prácticas para orientar el diseño, desarrollo y gestión de proyectos digitales

www.iarthistab.es

PROYECTOS

Catálogos artísticos: genealogía, epistemología y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional. HAR2014-51915-P. Proyecto I+D convocatoria 2014. Duración: 01-01-2015-31-12-2016. <http://artcatalogos.es>

Generación conocimiento sobre exposiciones artísticas temporales para su reutilización y aprovechamiento multimedial. Proyecto financiado por la FEDER en la convocatoria de 2014 para proyectos de Humanidades Digitales. Duración: 18 de diciembre de 2014 / 18 de diciembre de 2014. <http://exhibition.com/>

Proyecto ATENA. Corpus lingüístico-lexical de los discursos artísticos Universidad de Málaga. <http://www.proyectoatena.es>

CONTRATOS DE INVESTIGACIÓN

ISOC-Arte. Análisis estratégico y dinámico de la investigación en Historia del Arte en España. 2014. Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (convenio UMA-CCHS CSIC).

www.iarthistab.es/proyectos/isoc-arte



Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga

TRAYECTORIA

Constituido en el año 2013, iArtHis_Lab asume como propio el nuevo paradigma social, epistemológico, cultural y crítico de nuestra contemporaneidad, en el que las barreras entre lo científico-técnico, las artes y las humanidades se difuminan.

VERTIENTES DE ACTUACIÓN

- Investigación e innovación
- Formación
- Posicionamiento crítico
- Emprendimiento y transferencia
- Disrupción académica

PUBLICACIONES

SELECCIÓN

- Cruzes Rodríguez y Toser Pola (2013). "Análisis de la presencia de los museos andaluces en la Red. Consideraciones", en *Historia del Arte, computación y medios digitales en España. (¿híbridos estamos, hacia dónde vamos?)*. El Workshop Internacional sobre Historia del Arte Digital, Universidad de Málaga, Málaga, 29-22 de junio de 2013.
- Rodríguez Ortega (2013). "Digital Art History: new peripheries or new inclusions? A cultural criticism approach", ponencia invitada en el seminario *Digital Humanities: a Dialogue between Visual Arts and Sciences*. Congreso Internacional de Studi.
- Rodríguez Ortega (2013). "Historia del Arte, computación y medios digitales en España". Congreso Internacional Humanidades Digitales: desafíos, legados y perspectivas de futuro. La Coruña.
- Pino Díaz et al. (2014). "Aplicaciones del análisis dinámico de redes científicas al estudio de la investigación española relacionada con el "descriptor" historia del arte durante 1974-2012, según ISOC". *Digital Humanities Annual Conference 2014*, Louvain, 8-11 de Julio de 2014.
- Pino Díaz et al. (2014). "Análisis dinámico d'un terme et son réseau de connaissances associées: le cas de descriptor historia del arte". *Les 20me Journées d'Intelligence Économique Big Data Mining*.
- Rodríguez Ortega (2014). "Humanidades Digitales y Pensamiento crítico", en *Barrera Frías, Esteban y Sánchez, María*, Ciencias Sociales y Humanidades Digitales. Narrativas y experiencias de e-Research e innovación en colaboración. CAE. Cuadernos Artesanos de Comunicación.
- Pino Díaz et al. (2015). "Análisis de la base de datos de ISOC-ARTE por implicación de la conocimiento: méthode et matrices". *Seminario VSSP 2015*.
- Rodríguez Ortega (2015). "Digital Art History: An Examination of Conscience". *Digital Art History Special double issue Visual Resources*. An International Journal of Documentation.
- Rodríguez Ortega y Pino Díaz (2014). "How Can Knowledge Engineering (KE) Open New Interpretations in the Field of Art Theory? A Case Study Based on 16-17th Art-Theoretical Production", en *Rodríguez Ortega et al. Acting the Part: Inquiry into Digital Memories*, Edind.
- Rodríguez Ortega et al. (2015). "Dependiendo los estudios metodológicos en la sociedad digital: análisis dinámico de las redes de conocimiento de la Historia del Arte a través de la base de datos ISOC-Arte del CSIC". *II Congreso de la Sociedad Internacional de Humanidades Digitales Regionales*.
- Rodríguez Ortega et al. (2014). "Multivalent reuse of web data about temporary art exhibitions. The Exhibition Project". *Digital Humanities Annual Conference 2014*, Cracovia.
- Cruzes Rodríguez et al. (2014). "WebPress as framework for automated data capture, filtering and structuring processes". *Digital Humanities Annual Conference 2014*, Cracovia.

REDES DE TRABAJO NACIONAL E INTERNACIONAL

(REARTE)DX

Red Internacional que se concentra con el objetivo específico de atraer los retos epistemológicos, metodológicos, interdisciplinarios y críticos de la sociedad digital. www.institutodetecnologia.uma.es/redartedx

PCDig

Grupos de investigación para análisis y reflexión crítica de las interacciones entre arte, TIC, ciencias de la computación y prácticas digitales. patrimonioycultura.digital.uma.es

ICSHDSUR

Foro de reflexión y acción que recoge una visión alternativa en torno a las disciplinas de las Ciencias Sociales y las Humanidades Digitales. cshdsur.es

PREMIO OPEN-CIT

CULTURACY

Satisfacer las necesidades de las infraestructuras culturales y de las instituciones museísticas, en aplicaciones de cultura generativa. culturacy.com



[iarthislab.es](http://www.iarthistab.es)



MEDIEVALISMO: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA
Historia del Arte
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Introducción:

Este grupo de investigación desarrolla su trabajo en la Facultad de Geografía e Historia de la USC, dentro del Departamento de Historia del Arte. Pretende la profundización en el conocimiento del Arte Medieval, desde una perspectiva que va más allá de lo formal, para adentrarse en los contextos, espacios y su función: liturgia, cultura y devoción. Código UNESCO: 56002 <http://medieval.usc.es/grupoficha.asp?idseccatpogrupo=7539261-gifs-125-191-136-235&v>

Líneas de investigación:

Arte Medieval / Arquitectura e iconografía medievales / Realidad atomizada / Los años del románico / Los años del gótico / Promotores y empresas artísticas: poder y espiritualidad / Espacios catedrales / Monasterios y conventos en la Edad Media / Arquitectura civil y militar / Urbanismo medieval / Escultura monumental / Escultura funeraria / Arte y devoción / Imágenes de la vida cotidiana y la marginalidad / Cultura literaria / Texto e imagen / Liturgia, espacios y objetos.

Proyectos I+D:

- Los catedrales gallegos en la Edad Media: espacio, imagen y cultura, 2013-2016. Financiador: PN - Historia y arte (HAR2012-31246).
- Inscripciones, secuencias e iconoclasia. La violencia y la marginalidad en el Medioevo, 2009-2012. Financiador: 6 PI - Historia y arte (HAR2008-04290).
- Iconografía del "Otro": a historia de la marginalidad en el medioevo, 2004-2008. Financiador: 5 PI - Humanidades (HUM2004-01518/ARE).
- O peregrino, o fe e o lir: dolo dunha peregrinación, 2000-2002. Financiador: PGID - PI (Programa Xeral de Investigación), PGID0090/21003PR.
- O grabado nos séculos XV-XIX. Un estudo a partir do catálogo Bustamante, 1996-1999. Financiador: Xunta de Galicia - CICETGA (OUGA 2100899).
- Arte y poder en la Galicia medieval de los Testamentos: la provincia de la Coruña, 1994-1996. Financiador: Xunta de Galicia - CICETGA (OUGA 21003AR3).
- Colaboradores en Cloustra. Años de espiritualidad femenina de los Reinos Peninsulares s.XI-XVI, 2012-2014. Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR2011-25127).

Integrantes del grupo:

MEMBROS: Cendón Fernández, Mirta (coord.) / Barón Rivadulla, Mª Dolores / Chao Castro, David / Fraga Sampedro, Mª Dolores / Núñez Rodríguez, Manuel.
INVESTIGADORES EN FORMACIÓN: Aneiros Loureiro, Manuel / Canedo Barreiro, María / Cameño López, Sara / Castañeiras López, Javier / Comodas Martínez, Silvia / Fandiño Fuentes, Rafael / Novoa Fernández, María / Padín Buceta, Alicia / Pérez Valiño, Amalia / Roy Cabezaudo, Mónica.

Contornos de investigación:

- LA CATEDRAL DE TUI. Memoria histórico-artística del plan director del conjunto catedralicio (ref.2002/CE 293). 1/01/1999 a 1/01/2000. Xunta de Galicia y Fundación Caja Madrid.
- Estudio Histórico-Artístico del Castillo de Ribadavia (época medieval). Informe Histórico-Artístico de Plan Director del Castillo de los Sarmientos de Ribadavia (ref. 2001/CP364). 01/01/2001 a 31/12/2001. Dirección Xeral de Patrimonio, Xunta de Galicia.
- Estudio Histórico-Artístico del Pórtico del Paroiso de la catedral de Ourense (época medieval). Plan Director del Pórtico del Paroiso de la Catedral de Ourense (ref. 2002/CP348). 01/01/2002 a 31/12/2002. Dirección Xeral de Patrimonio, Xunta de Galicia.
- Memoria histórico-artística del Pazo de Godón (Santiago de Lempón, Boiro) (época medieval). Informe Histórico-Artístico del Pazo de Godón. Boiro (ref. 2003/CE381). 01/01/2003 a 31/12/2003. Dirección Xeral de Patrimonio, Xunta de Galicia.
- El Palacio de Gelmírez (Santiago de Compostela). Memoria histórico-artística del plan director de rehabilitación de dicho conjunto (ref.2005/C1241). 01/01/2004 a 31/03/2004. Ingo Seira, S.L.
- Memoria histórico-artística de la antigua iglesia de San Pedro y la capilla de San Roque de Melide (A Coruña). 01/01/2005 AIA. 30/05/2005. Dirección Xeral de Patrimonio, Xunta de Galicia.
- Informe preliminar para la rehabilitación del ex-convento de santa Catalina de Montefrao (Aren). 1/11/2007 AIA. 31/12/2008. Convenio entre la USC y la empresa Mario Crecente y Asociados, S.L.

Resultados de proyectos y conatos:

En los últimos años fueron publicados unos 30 artículos, 13 libros y 149 capítulos de libros. De ellos directamente derivados de proyectos y conatos cabe citar: Dolores Barón Rivadulla, Mirta Cendón Fernández, Dolores Fraga Sampedro: Arte y poder en la Galicia de los Testamentos: la provincia de La Coruña (Santiago 2000); José García Oro, Dolores Barón Rivadulla, Dolores Fraga Sampedro, Belén Castro Fernández: "Recuperando la memoria de un monumento olvidado: el convento de Santa Catalina de Montefrao", en Galicia Monástica. Estudios en memoria de profesora M. José Portela Silva. Santiago de Compostela 2009, pp.629-682. ADAÓ DE FUNSECA, Lus (ed.): Entre Portugal e a Galiza (sécs. XI a XVII) un olhar peninsular sobre uma região histórica (Porto 2014); SEARA MORALES, Iago (coord.): La catedral de Tui desde su plan director (Santiago 2015). Asimismo se han leído desde 1997 un total de 16 tesis doctorales, elegidas o coelegidas por alguno de los miembros del grupo. El grupo tiene larga experiencia en organización de cursos, seminarios, congresos. Así: "Tui pasado, presente y futuro" (2003), que dio lugar a la obra del mismo título (Tui 2005); "Reinas e infantas en los reinos peninsulares ibéricos" en el año 2014, que dio lugar a la publicación Reginas Ibeles: el poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares (Santiago de Compostela 2015); "Viajeros do antigo ao novo mundo" (2015); "Amindades espituaes e contactos fronteiros en la vertente occidental ibérica (s. XI-XVI)" (2015); "Espiritualidad en la Edad Media. Perspectivas y metodologías" (2015); "I Jornadas de Jóvenes Investigadores del Románico" (2016); Seminario "Manuscritos Medievales" (2016). También ha organizado diversos cursos de verano: Retazos de Arte, Sociedad e Cultura na Idade Media Europea (2014) y Retazos de Arte, Sociedade e Cultura na Idade Media Europea II. Palabras e formas na construción do imaxinario medieval (2015). Arte, Historia, Xeografía e Cultura na comarca do Salnés (2014); Arte, Historia, Xeografía e Cultura na comarca do Salnés. Caminos de espiritualidade (2015). En la actualidad se hallan en prensa los libros coordinados por miembros del grupo: CASTINEIRAS LOPEZ, J., CENDÓN FERNÁNDEZ, M., CONDE CID, N. (coords.). Viajeros desde la Antigüedad al Nuevo Mundo. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2016, en prensa. CASTINEIRAS LOPEZ, J., CONDE CID, N. (coords.): La cultura medieval peninsular: entre la imagen y la palabra. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2016, en prensa. También han llevado a cabo tareas de asesoramiento en programas de radio y televisión. Cuenta, además con un grupo de profesores consolidados y un importante conjunto de investigadores en formación, que sonen una gran capacidad organizativa y que han participado en elaboración de fichas para proyectos como la Enciclopedia del Románico de Aguilar de Campoo, el proyecto Cloustra (dirigido por la UB), y numerosos catálogos de exposiciones.

Redes de trabajo nacional e internacional:

- "Legitimación del poder, corrientes religiosas y prácticas de piedad en la corona de Castilla, siglos IX-XV", Ministerio de Ciencia e Innovación, dentro de los Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada HAR2008-04695/N61, con el I+D del CSC, Madrid (2008-2011).
- "Mujeres con poder ao final da Idade Media: o testamento, a morte e a memoria" Secretaría Xeral de Igualdade da Xunta de Galicia, con IIGPS-CSC, (2011).
- "Cruz rego. An analysis of the cohesive and disruptive forces", European Science Foundation, EurocoresCEDE0001/2009, ESF, EuroCORECODE Collaborative Research (CRP), Funded by ET, FET, FCI, GACR, NURCR, NOW. Entidades participantes: Univeridade Lusa da Porto, Portugal; Universitat Carolina/Charles University, República Checa; Tallinn University, Estonia; 1st December 1918 University of Alba Iulia, Rumania; University of Southern Denmark, Universidad de Lleida; University of Wrocław, Polonia e IIGPS (2010-2013).
- "Identidades, Contactos, Afinidades: La Espiritualidad en la Península Ibérica (Siglos IX-XV)", Ministerio de Ciencia e Innovación, dentro de los Proyectos de Investigación Ritos de la Sociedad HAR2013-45199-R, con el I+D del CSC, Madrid (2014-2017).



Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna
Grupo de Investigación Reconocido, Universidad de Valladolid



Universidad de Valladolid

ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA EDAD MODERNA

Departamento de Historia del Arte

Miguel Ángel Zalama

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Introducción: Este grupo tiene por finalidad estudiar la historia del arte durante la Edad Moderna, atendiendo a las relaciones artísticas que se desarrollaron entre España y los diferentes pueblos de Europa, con especial énfasis en el arte propiciado por los poderosos.

Código UNESCO: 5506.02- Historia del Arte.

Dirección web: <http://artesy sociedad.blogs.uva.es> Twitter: @girartepoder Facebook:

<https://www.facebook.com/artepoderysociedad/>



Breve trayectoria: El Grupo de Investigación fue reconocido por la Universidad de Valladolid en 2006, en la primera convocatoria de estas características, y desde entonces ha aumentado su masa crítica incorporando a doctores de diversas universidades. Desde su creación se han desarrollado diferentes I+D+Nacionales y en la actualidad estamos englobados en el proyecto Redes HAR2015-71905-REDT, junto con Grupos de Investigación de la Universidad Complutense, Universidad de Castellón, Universidad de Barcelona, y UNED.

Líneas de investigación: Arte y poder: el arte en la corte, La nobleza y el arte, Coleccionismo artístico, Arte, patrimonio y sociedad, Relaciones artísticas entre España y otros pueblos de Europa.

Proyectos I+D: (título, fecha, entidad financiadora, nº referencia):

- **Arte y lujo. Valoración y presencia de los tapices flamencos en España en los siglos XV y XVI y su fortuna posterior.** Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, referencia HAR2013-41053-P (1 de enero de 2014 - 21 de diciembre de 2016, prorrogado hasta 31 de diciembre de 2017).

- **Los tapices de los Reyes Católicos y Juana I. Las colecciones y su dispersión.** Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia HAR2010-16474/ARTE (1 de enero de 2011 - 31 de diciembre de 2013. Prorrogado hasta julio de 2014).

- **Europa sin fronteras. Las relaciones artísticas y culturales entre España y los Países Bajos en época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla.** Financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2007-40703/ARTE (1 de octubre de 2007 - 30 de septiembre de 2010).

- **Arte, lujo y poder en la época de Isabel la Católica: La colección de joyas de la reina.** Financiado por la Junta de Castilla y León, referencia VA004A05 (1 de enero de 2005 - 31 de diciembre de 2007).



Integrantes del grupo:

Miguel Ángel Zalama (coord., UVA), Fernando Checa (UCM), M.ª Concepción Porras Gil (UVA), Patricia Andrés González (UVA), María Boloños Afienza (Museo Nacional de Escultura), María José Martínez Ruiz (UVA), Rafael Domínguez Casas (UVA), Matteo Mancini (UCM), Jesús F. Pascual Molina (UVA).

Investigadores vinculados: Cristina Hernández Castelló (UVA), Elena Vázquez Dueñas (Fundación Carlos de Amberes), Miguel Herguedas Vela (UVA).

Resultados de proyectos y contratos (congresos, seminarios, publicaciones, informes técnicos...): en esquema denominación y fecha

- Congreso Internacional de Arte e Historia, Juana I. V Centenario de la llegada de la reina Juana I a Tordesillas, Tordesillas, 24 al 26 de febrero de 2010.
- ZALAMA, M. Á. (Dir.), *Juana I en Tordesillas. Su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010.
- Seminario *Rostros del Poder. Fiesta y coleccionismo en la Europa de los Habsburgo*, Toledo, 22-24 de junio de 2013.
- Seminario *Tramas del Poder. Lujo y ceremonia entre Europa y América en la Edad Moderna*, Valladolid, 14 y 15 de noviembre de 2013.
- Seminario "Disegno" del Poder. Arte y mecenazgo en las cortes de los Habsburgo, Castellón-Peñíscola, 22 al 24 de octubre de 2014.
- Seminario *El legado de las obras de arte*, Valladolid, 25 y 26 de febrero de 2016.



Redes de trabajo nacional e internacional (grupos, entidades, centros de investigación...): en esquema

- Red de Patrimonio Velázquez [IP Fernando Checa, UCM; con participación de grupos de Historia del Arte del conjunto de universidades españolas].
- Grupo interuniversitario MAPA [Magnificencia, poder y arte] [Integrado por nuestro grupo y el grupo IHA de Castellón].
- Grupo Iconografía e Historia del Arte [UJI, Castellón].
- Red temática *Ars Habsburgica* [IP Fernando Checa, UCM; grupos de UNED, UJI, UVA y UB].

GIR. ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA EDAD MODERNA

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Universidad de Valladolid

A *arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna* es un Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid centrado en el estudio de la Historia del Arte desde diferentes perspectivas y metodologías. Parte importante de sus líneas de trabajo han procurado atender al papel de las artes en la creación de una imagen de poder en Europa durante los siglos XV y XVI. Su interés se ha orientado a las más variadas expresiones artísticas y su valoración: desde el arte de lo efímero en los fastos cortesanos, hasta la presencia en éstos de piezas artísticas que contribuyeron a forjar la etiqueta de corte. De igual modo, se ha prestado especial atención al aprecio y devenir de dichas manifestaciones artísticas desde su gestación hasta nuestros días.

El equipo de trabajo inició su singladura en 2006, en la primera convocatoria de la Universidad de Valladolid dirigida a la creación de Grupos de Investigación Reconocidos. De los cuatro miembros iniciales, el grupo ha ido creciendo merced a la incorporación progresiva de diversos profesionales, de dentro y fuera de nuestra universidad, que a día de hoy conforman una masa crítica de gran solvencia para acometer los fines propuestos. En la actualidad, forman parte del grupo: Miguel Ángel Zalama (coord., UVa), Fernando Checa Cremades (UCM), M.^a Concepción Porras Gil (UVa), Patricia Andrés González (UVa), María Bolaños Atienza (Museo Nacional de Escultura), María José Martínez Ruiz (UVa), Rafael Domínguez Casas (UVa), Matteo Mancini (UCM), Jesús F. Pascual Molina (UVa). Investigadores vinculados: Cristina Hernández Castelló (UVa), Valeria Manfrè (UVa), Elena Vázquez Dueñas (Fundación Carlos de Amberes), Miguel Herguedas Vela (UVa).

Dado que la formación e incorporación de jóvenes investigadores ha sido una de las apuestas importantes del grupo de trabajo, se ha cuidado, de igual modo, la recepción de investigadores visitantes, procedentes de otras universidades, a fin de contribuir al desarrollo de sus proyectos.

Desde su creación, el grupo ha desarrollado diversos proyectos I+D: *Arte, lujo y poder en la época de Isabel la Católica: La colección de joyas de la reina*. Junta de Castilla y León, referencia: VA004A05 (1 de enero de 2005-31 de diciembre de 2007); *Europa sin fronteras. Las*

relaciones artísticas y culturales entre España y los Países Bajos en época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla. Ministerio de Educación y Ciencia, referencia: HUM2007-60703/ARTE (1 de octubre de 2007-30 de septiembre de 2010); *Los tapices de los Reyes Católicos y Juana I. Las colecciones y su dispersión*. Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia: HAR2010-16474/ARTE (1 de enero de 2011-31 de diciembre de 2013. Prorrogado hasta julio de 2014); *Arte y lujo. Valoración y presencia de los tapices flamencos en España en los siglos XV y XVI y su fortuna posterior*. Ministerio de Economía y Competitividad, referencia: HAR2013-41053-P (1 de enero de 2014-21 de diciembre de 2016, prorrogado hasta 31 de diciembre de 2017).

A lo largo de su historia, el equipo ha procurado establecer redes de trabajo con otros grupos de investigación afines a su perspectiva temática e intereses, todo ello con el propósito de consolidar su presencia y aportaciones en el ámbito nacional e internacional. Es preciso citar en este sentido su vinculación a la *Red de Patrimonio Velázquez* (IP Fernando Checa, UCM; con participación de grupos de Historia del Arte del conjunto de universidades españolas); al Grupo interuniversitario *MAPA* (Magnificencia, poder y arte) (Integrado por nuestro grupo y el grupo IHA de Castellón); al Grupo *Iconografía e Historia del Arte* (UJI, Castellón); así como a la Red temática *Ars Habsburgica* (IP Fernando Checa, UCM; grupos de UNED, UJI, UVa y UB).

Como resultado de tal dedicación, cabe señalar el nutrido conjunto de publicaciones de cada uno de los miembros del grupo en la línea marcada por los proyectos desarrollados. Difícil sería referir en tan ajustada relación cuanto en este sentido ha sido editado, pero cabría señalar algunos libros como: M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid: CEEH, 2010; Ídem, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, Madrid: Cátedra, 2016; M^a C. PORRAS GIL, *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Universidad de Valladolid-Fundación Carlos de Amberes, 2016; F. CHECA CREMADES (ed.), *Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010; Ídem, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid: Fernando Villaverde ed., 2010; F. CHECA CREMADES, y L. FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*, Ashgate, 2015; J. F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y Poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Universidad de Valladolid, 2013; R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Imago pintiana. Heráldica emblemas y fastos de la Universidad de Valladolid (ss. XV-XXI)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012; J. M. MERINO DE CÁCERES, y M. J. MARTÍNEZ RUIZ, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El gran acaparador»*, Madrid: Cátedra, 2012, M. J. MARTÍNEZ RUIZ, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2008; M. BOLAÑOS (coord.), *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del siglo de oro*, Turner, 2015; P. ANDRÉS GONZÁLEZ, *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, Ayuntamiento de Valladolid, 2010; M. Á. ZALAMA y P. VANDENBROECK, *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid: CEEH, 2006.

Y, sobre todo, una cumplida relación de trabajos fruto de la labor conjunta de sus miembros: *Congreso Internacional de Arte e Historia, Juana I. V Centenario de la llegada de la reina Juana I a Tordesillas*, Tordesillas, 24 al 26 de febrero de 2010; M. Á. ZALAMA (Dir.), *Juana I en Tordesillas. Su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010; Seminario de Investigación: *Rostros del Poder. Fiesta y coleccionismo en la Europa de los Habsburgo*, Toledo, 22-24 de junio de 2013; Seminario de Investigación: *Tramas del Poder. Lujo y ceremonia entre Europa y América*

en la Edad Moderna, Valladolid, 14 y 15 de noviembre de 2013; F. CHECA CREMADES (dir.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, 2011; Ídem, *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid: Fernando Villaverde, 2013; Ídem, *Treasures from the House of Alba. 500 years of art and collecting*, Meadows Museum, 2014; Seminario de Investigación: «Disegno» del Poder. *Arte y mecenazgo en las cortes de los Habsburgo*, Castellón-Peñíscola, 22 al 24 de octubre de 2014; Seminario de Investigación: *El legado de las obras de arte*, Valladolid, 25 y 26 de febrero de 2016.

En la actualidad trabajamos en la revisión del último libro del grupo que se encuentra en prensa: M. Á. ZALAMA, M. J. MARTÍNEZ RUIZ, Y. J. F. PASCUAL (coords.), *El legado de las obras de arte*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016; programamos un congreso para el próximo año 2017, que cerrará el actual proyecto I+D+i, mientras pensamos en la siguiente propuesta y preparamos la recepción de un nuevo investigador: Álvaro Pascual Chenel (contrato postdoctoral UVa); pues, a fin de cuentas, lo que mueve a este equipo de trabajo no es tanto la satisfacción por el trabajo realizado, si no, principalmente, la mirada hacia cuanto aún resta por hacer y podemos emprender juntos.



XXI Congreso CEHA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE (GIHTA)

Departamento de Historia Moderna y Contemporánea

Responsable: Begoña Alonso Ruiz
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

El GIHTA reúne a un colectivo de profesores universitarios dedicados a la investigación y docencia en Historia del Arte, miembros de la Universidad de Cantabria. En su larga trayectoria profesional, han liderado proyectos de investigación de Plan Nacional, de captación de recursos humanos y contratos con diversas instituciones, congresos y seminarios nacionales e internacionales, la edición de volúmenes colectivos y diversos proyectos expositivos. Sus publicaciones científicas abarcan diferentes líneas de investigación en torno a la Historia del Arte desde la Edad Media hasta la época contemporánea.

Líneas de investigación:

Arte Tardogótico
 Arte, poder y sociedad en el Antiguo Régimen
 Arte y ciudad
 Museología y Museografía
 Teoría del Arte

Integrantes del grupo:

Begoña ALONSO RUÍZ, Profesora Titular de Historia del Arte.
 Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, Profesor Titular de Historia del Arte.
 Juan MARTÍNEZ MORO, Profesor Titular del Área de Dibujo.
 Karen MAZARRASA MOWINCKEL, Profesora de Escuela Universitaria de Turismo Altamira.
 Julio J. POLO SÁNCHEZ, Catedrático de Historia del Arte.
 Luis SAZATORNIL RUIZ, Catedrático de Historia del Arte.
 Fernando VILLASENOR SEBASTIÁN, Profesor Ayudante Doctor.



Proyectos I+D:

Culturas urbanas en la España Moderna: Política, Gobernanza e Imaginaris (siglos XVI-XX). Ministerio de Economía y Competitividad. (HAR2015-64014-C3-1-R). IP: Luis Sazatornil Ruiz y Tomás A. Mantecón Movellán. 2015-2018.
Cultura visual en tiempos de cambio social: la promoción artística en época de Juan II y Enrique IV de Castilla (1405-1474). Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2014-54220-JIN). IP: Fernando Villaseñor Sebastián. 2015.
Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios. Ministerio de Ciencia e Innovación. (HAR2011-25138). IP: Begoña Alonso Ruiz. 2012-2014.
Arquitectura y poder: el Tardogótico castellano entre Europa y América. Ministerio de Ciencia e Innovación. (HAR2008-04912/ARTE) IP: Begoña Alonso Ruiz. 2009-2011.
La Escultura Romanista en el Norte Peninsular: Estudio y Banco de Datos (Documentales, Visuales y Gráficos). Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-08762/Arte). IP: Julio J. Polo Sánchez. 2006-2009.
Arquitectura Tardogótica en Castilla: los arquitectos (1440-1575). Ministerio de Educación y Ciencia. (HUM 2004-02530/Arte). IP: Begoña Alonso Ruiz. 2004-2007.
Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe, 1750-1898. Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. (CEHI 9/03). IP: Luis Sazatornil Ruiz. 2004-2007.



SEMINARIOS

Seminario **Paisajes urbanos. La imagen artística de las ciudades atlánticas.** Santander, 2014.
 Seminario Internacional **Arquitectura tardogótica en Castilla: trayectorias e intercambios.** Santander, 2013.
 Seminario **Arquitectura tardogótica en Castilla: trayectorias e intercambios.** Santander, 2012.
 Seminario **Tipos y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos en España.** Madrid, 2008.



CONGRESOS

Congreso Internacional **Sevilla, 1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada.** Sevilla, noviembre de 2014.
 Congreso Internacional **Misericordia International Conference** León. Los silleros de coro en el espacio arquitectónico y la arquitectura en las silleras de coro. León, 29 May - 1 June, 2014.
 I Congreso Internacional **La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América.** Santander, 2010.
 Jornadas Internacionales de Historia del Arte. **España entre París y Roma. Miradas entrecruzadas en una Europa de las artes (1700-1900) / L'Espagne entre Paris et Rome. Regards croisés d'une Europe des arts (1700-1900).** Roma - Paris - Madrid, 2010.

www.historiayteoriadelarte.unican.es/



Presentación

2016 es un gran momento de investigación impulsado por Historiadores del Arte por recuperar el estudio iconográfico de la imagen y del espacio arquitectónico como metodologías propiamente de su arte y como grupo investigador en la línea de todos los años de Historia de la Cultura Visual y de los siglos modernos y en el momento en que empezamos produciendo investigaciones relevantes en la literatura de nuestro presente (20). En un momento de libros y estudios publicados y en la presencia permanente de los arte por sus múltiples e diversas interpretaciones y conceptualizaciones, desde 2014 a hoy tenemos numerosos autores e investigadores comprometidos con el tema iconográfico, en los cambios y debates recientes más avanzados, publicados sobre iconología, significación, teoría de la imagen y otros marcos metodológicos relevantes en los debates de investigación y de literatura en el área de Historia del Arte. En los últimos momentos, el Grupo de Investigación de este Congreso por la recuperación de la Historia del Arte, ha elaborado los planes nacionales de I+D+i, por medio de libros editados, y representante de los trabajos realizados por el Grupo Santander en el XI Premio de Investigación Científica 2014 mediante reflexiones de trabajo con extensiones iconológicas y teoría de investigación de todo el mundo.

- Líneas de investigación**
- LA IMAGEN DEL PODER
 - ARTE BARRÓCO/NEOCLAISMO
 - ARTE RUÍNOVO Y CULTURA BARROCA EN LA ISLA DE CUBA
 - HEGEMONÍA BARROCA
 - MEMORIA DEL ORDENAMIENTO
 - PAISAJE BARROCO VASCO/NEO
 - COLUCCIENNO Y MATEO
 - PRIMA DEL SOL DE
 - ARTE DECORATIVO Y PAISAJE DECORATIVO
 - EL NEOROMANTISMO Y EL BARROCO
 - RESTAURACIÓN DE Bienes Muebles y Gestión de Proyectos Culturales

- Proyectos de investigación subvencionados**
- 2014-2018** El Caso de la Imagen: Iconografía, estructura y representación visual de un espacio arquitectónico en el Barroco (1714-1749). Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2014/B-103124-F.
 - 2014** Los Barrocos: Escultura y arquitectura del arte en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2014/B-103123-F.
 - 2013-2015** Escultura y arquitectura del arte en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103122-F.
 - 2013-2015** Arquitectura y los límites del arte: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103121-F.
 - 2013-2016** Ciencia y arte en el Barroco: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103120-F.
 - 2013** Los Barrocos: Escultura y arquitectura del arte en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103119-F.
 - 2013-2014** El Arte de la Imagen y el Arte de la Arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103118-F.
 - 2013-2014** El Arte de la Imagen y el Arte de la Arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens. Financiación: Ministerio de Economía y Competitividad. Código: B2013/B-103117-F.

Ponencias, recomendaciones y ediciones

2014
 Puntos de partida y perspectivas de la iconografía en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-2-2

2014
 El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-3-9

2014
 La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-4-6

2014
 El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-5-3

2014
 La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-6-0

2014
 El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-7-7

2014
 La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-8-4

2014
 El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942095-9-1

2014
 La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942096-0-8

2014
 El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016.
 ISBN: 978-84-942096-1-5

Próxima publicación:

Trinca Barrocas: VIGILANCIA, CULCADO

La fiesta barroca LA CORTE DEL REY (1915-1809)

Historia del Arte - Arqueología - Historia del Arte - Historia del Arte - Historia del Arte

Coordenada por: Priscila Villegas Miguens

Vinculos relevantes con otros grupos de investigación

- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.
- ARTE Y CULTURA** Grupo de Investigación Interdisciplinario Arte y Cultura. Universidad de Sevilla. Investigador: Priscila Villegas Miguens. Coordinador: Priscila Villegas Miguens.

Publicaciones

Monografías

- 2014** Introducción a la iconografía. The Icon: From the Middle Ages to the Early Modern World. ISBN: 978-84-942095-2-2
- 2014** Puntos de partida y perspectivas de la iconografía en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-3-9
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-4-6
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-5-3
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-6-0
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-7-7
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-8-4
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-9-1
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-0-8
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-1-5

Libros editados

- 2014** Introducción a la iconografía. The Icon: From the Middle Ages to the Early Modern World. ISBN: 978-84-942095-2-2
- 2014** Puntos de partida y perspectivas de la iconografía en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-3-9
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-4-6
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-5-3
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-6-0
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-7-7
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-8-4
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-9-1
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-0-8
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-1-5

Revisión

- 2014** Introducción a la iconografía. The Icon: From the Middle Ages to the Early Modern World. ISBN: 978-84-942095-2-2
- 2014** Puntos de partida y perspectivas de la iconografía en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-3-9
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-4-6
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-5-3
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-6-0
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-7-7
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-8-4
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942095-9-1
- 2014** El arte de la imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-0-8
- 2014** La imagen y el arte de la arquitectura: El arte arquitectónico en la Edad Moderna. Ponencia presentada en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. Santander, 20-23 de Septiembre de 2016. ISBN: 978-84-942096-1-5

Directorio y afilias de miembros

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-2-2

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-3-9

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-4-6

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-5-3

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-6-0

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-7-7

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-8-4

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942096-9-1

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942097-0-8

2014
 Directorio y afilias de miembros. 2014. ISBN: 978-84-942097-1-5

EL GRUPO IHA. ICONOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE: 25 AÑOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA UNIVERSITAT JAUME I (CASTELLÓN)

ANTONIO GOZALBO NADAL

Universitat Jaume I, Castellón

El grupo de investigación IHA está integrado por un colectivo de Historiadores del Arte vinculados institucionalmente a la Universitat Jaume I (Castellón) y, a nivel metodológico, por el uso preferente del análisis iconográfico de la imagen y del espacio arquitectónico. Aunque el estudio de la Historia del Arte ha sido una constante en dicha universidad desde su fundación, fue en 2008 cuando la Oficina de Ciencia y Tecnología de la UJI registró al colectivo como Grupo Consolidado de Investigación con el número 146.

Cuenta como investigador principal con el Doctor Víctor Mínguez Cornelles, catedrático de Historia del Arte de la UJI, junto a otros investigadores como los Doctores Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel, Juan Chiva Beltrán, Joan Feliu Franch y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. El grupo se completa con un importante número de jóvenes investigadores predoctorales y en formación. Cabe referir, además, la presencia de miembros invitados y de un investigador Honoris Causa de la relevancia del Doctor Fernando Checa Cremades.

La principal línea de investigación del grupo es el estudio de la imagen del poder en la Edad Moderna, con interés paralelo por un abanico de temas muy diverso: arte iberoamericano, arte festivo y cultura emblemática, arquitectura barroca, historia del urbanismo, patrimonio valenciano, coleccionismo y mecenazgo, pintura del siglo XIX, artes decorativas y patrimonio textil, cine, fotografía e imagen digital, conservación, gestión de proyectos culturales...

El rasgo definidor de IHA durante los últimos años ha sido su amplísima actividad investigadora. Destacan en este sentido los quince proyectos I+D financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad, Generalitat Valenciana, UJI o instituciones privadas como la Fundación Caixa Castellón-Bancaixa. Así, durante los últimos años se han desa-

rrollado *Del amor y del poder. Representaciones nupciales de la realeza europea (siglos XVI-XVII)* (2009-2010); *Iconografía del ceremonial nupcial de las casas reales europeas* (2010-2012); *La fiesta española en la Roma barroca* (2012-2013); *La fiesta en Nápoles y Sicilia bajo la dominación española* (2013-2014); *Arqueología de las imágenes del poder. El arte imperial romano como modelo iconográfico en las cortes europeas desde el Renacimiento a Napoleón* (2013-2015); *Las Siete Maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna* (2013-2015) o *Palermo 1700-1735: Cuatro monarcas para el reino de Sicilia* (2015-2016). Además, desde 2009 se está impulsando el proyecto *Triunfos Barrocos*, con el ambicioso propósito de localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica.

Desde el primer momento el grupo IHA marcó como eje definidor el ser foro abierto de debate científico, convocando diversos congresos y simposios. En este sentido brilla especialmente la celebración en Castellón, en colaboración con otras instituciones y colectivos, del *III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (1999), el *XIX Congreso Nacional del CEHA: Las artes y la arquitectura del poder* (2012) y, más recientemente, el *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. Arte y Patrimonio: tráfico transoceánicos* (2015). También debemos referir aquí la organización de los catorce *Coloquios Internacionales del Grupo Europeo de Investigación Histórica Potestas*, en colaboración con la Universidad de Postdam, así como del *III Congreso MAPA: Disegno del poder. Arte y mecenazgo en las cortes de los Habsburgo* (2014). En paralelo, el grupo ha impulsado los *Simposios Internacionales «Iconografía y Forma»* con carácter bianual. Iniciados en 2005 con *Visiones de la Monarquía Hispánica*, lo siguieron *Visiones utópicas de la ciudad* (2008), *Visiones hispánicas de otros mundos* (2010), *Visiones de pasión y perversidad* (2013), hasta el más reciente *Visiones de un imperio en fiesta* (2015). Muy consolidados y de gran prestigio, se han convertido en rasgo específico de la personalidad del grupo. Igualmente es necesario citar los distintos *Seminarios de Arte IHA*, ya en su octava edición, la organización de quince Cursos de Verano entre los años 1996 y 2014, actividades como las *Jornadas de Arte Valenciano a la Universidad Jaume I* (2014 y 2015), la *Conferencia Internacional: Identidades diversas en la Italia Altomoderna* (2015), los ciclos de conferencias de carácter divulgativo en el Aula Isabel Ferrer de Castellón, o los veintiocho *Workshops IHA*, en los que invitados o miembros del grupo exponen sus trabajos y proyectos más recientes.

El fruto más destacado de esta intensa actividad investigadora ha sido la publicación de un ingente número de trabajos: artículos en revistas, actas, libros, etc. Evidentemente es imposible citarlos todos aquí, refiriendo únicamente las últimas monografías firmadas por Víctor Mínguez –*La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), Inmaculada Rodríguez –*El retrato en México: 1781-1867. Héroes, emperadores y ciudadanos para una nueva nación* (Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, CSIC, 2006), Pablo González –*José Mínguez, un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII* (UJI, 2010), Juan Chiva –*El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal* (UJI, 2013), Joan Feliu –*Dinero azul cobalto. El negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX* (UJI, Diputación de Castellón, 2005) y Luis Vives-Ferrándiz –*Vanitas. Retórica visual de la mirada* (Encuentro, 2011). El trabajo en común de estos investigadores ha facilitado la aparición de otros importantes títulos, brillando por méritos propios los libros de gran formato y calidad del proyecto *Triunfos*, merecedores de varios premios. En el momento actual la colección la integran *La fiesta ba-*

roca. *El reino de Valencia (1599-1802)* (UJI, 2010); *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (UJI-Universidad de la Palma de Gran Canaria, 2012) y *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)* (UJI, 2014). Cabe citar, además, los últimos trabajos fruto de la colaboración entre Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, como *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica* (CSIC, 2013), o *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder* (UVEG, 2014).

Los miembros del grupo también han actuado como editores o directores de otros trabajos, destacando como más recientes en el caso de Víctor Mínguez *La fabricación visual del Mundo Atlántico, 1808-1930* (UJI, 2010), o *Las artes y la arquitectura del poder* (UJI, 2013), y en el de Inmaculada Rodríguez *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio* (Andavira, 2013, 2 vol.), e *Iberoamérica en perspectiva artística: transferencias culturales y devocionales* (UJI, 2016). En ocasiones, el trabajo de dirección ha sido compartido entre ambos autores: ejemplos recientes serían *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos* (UJI, 2011) o *Visiones de pasión y perversidad* (Fernando Villaverde, 2014). Otros miembros del grupo, como Pablo González –*Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma* (UJI, 2013), o Luis Vives-Ferrándiz –*Las máscaras de Aby Warburg* (Sans Soleil, 2013), también han sido responsables de la edición de distintas publicaciones.

En paralelo, IHA se responsabiliza de la publicación de la revista *POTESTAS. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*. Durante la primera etapa, entre 2008 y 2015, vieron la luz ocho números; a partir de 2016 la revista pasará a tener formato electrónico, estando indexada en importantes bases de datos.

La dedicación científica del grupo se complementa con la docencia en instituciones como la UJI, la Universidad de Valencia o la UNED, y con la dirección de un importante número de Tesis doctorales. Además, integrantes de IHA han comisariado exposiciones como *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblo y culturas* (Santillana del Mar, 2003); *Historiejas americanas (Guatemala)*. Joaquín Bérchez. *Fotografías 2004* (Galería Octubre-UJI, 2005); *Ecuador. Tradición y modernidad* (Madrid, 2007); *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas* (Valencia-Castellón, 2010) y *Gli Habsburgo. Arte e propaganda nella collezione di incisione della Biblioteca Casanatense* (Roma, 2013). Recientemente, Joan Feliu ha sido impulsor fundamental de la feria de arte contemporáneo de Castellón MARTE, en sus primeras ediciones de 2015 y 2016.

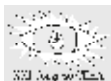
En paralelo, IHA ha ido tejiendo importantes lazos de colaboración con destacados grupos de investigación e instituciones tanto nacionales como internacionales. Varios de sus miembros forman parte del grupo MAPA Magnificencia, Poder y Arte, junto a investigadores de las universidades Complutense y de Valladolid, y también participan del CEIBA, Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano. Además, existen fecundas sinergias con la Red Columnaria, APS, CSIC, SEE, CAEM, CELES, AA, Iacobus, CEAR o los Foros de la Concordia de Alcañiz.

Esta incesante actividad ha sido recompensada con importantes reconocimientos individuales y de grupo, destacando los premios nacionales otorgados por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas a *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* como mejor coedición interuniversitaria de 2012, y a *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, mejor libro editado del año 2014. También cabe referir el reconoci-

miento de IHA como Grupo de Investigación de Alto Rendimiento por la UJI en 2014 o, ya en 2016, el logro del VI Premio Banco Santander a la Divulgación Científica.

La obtención de estos premios no ha representado ni mucho menos la ralentización de la actividad, pues IHA sigue trabajando en numerosos proyectos estratégicos, como los Proyectos I+D para 2016-2018 *Cortes náuticas y flotas festivas. Los mares y ríos como escenarios del poder regio en la Edad Moderna* y *El linaje de los Habsburgo. Genealogías, armoriales y representaciones artísticas de una estirpe imperial en el Renacimiento*. En este momento, además, se están sentando las bases de un proyecto a largo plazo acerca de la imagen de poder en la Corona de Aragón bajo el nombre de *Corona Aragonensis*. En paralelo continúa la aparición de numerosas publicaciones, como un nuevo volumen de la serie *Triunfos, La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)* (UJI, 2016), además de los trabajos conjuntos de Víctor Mínguez con Pablo González *Cuatro reyes para el trono de Sicilia. Proclamaciones y coronaciones en Palermo 1700-1735* (UJI-Universidad de Granada, 2016), y de Víctor Mínguez en colaboración con Inmaculada Rodríguez *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*.

El trabajo en nuevos volúmenes de la serie *Triunfos*, novedosos proyectos y libros, la preparación de próximos seminarios y congresos sugieren, pues, un futuro tan intenso y brillante para el grupo IHA como ha sido su actividad hasta el presente.



ARTE Y REFORMAS RELIGIOSAS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

Responsable: Javier Martínez de Aguirre Aldaz (IP)

Organismo concesor: Ministerio de Economía y Competitividad (Ref.: HAR2012-38037)

Vigencia: 01/01/2013 – 31/12/2016

Institución: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I (Medieval)

RESUMEN TEMÁTICO: Código UNESCO: 550602 – <https://www.ucm.es/artereformaspanamedieval>

El proyecto plantea el estudio de casos representativos de las consecuencias que, sobre la producción artística de los reinos cristianos peninsulares, tuvieron sucesivos movimientos de reforma de la Iglesia entre los siglos XI y XV.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:

- Evaluación y parangón del impacto de los movimientos de reforma religiosa gregoriana y benedictina sobre obras significativas del románico pleno en la península ibérica.
- Reconsideración de la dimensión artística del Cister y de los órdenes de Tierra Santa en la Península.
- Estudio de las consecuencias artísticas de la espiritualidad mendicante: la "arquitectura de la humildad" (siglo XIII) y la reforma observante dominicana (siglo XV).
- Análisis de la vertiente artística de las reformas religiosas en el reinado de los Reyes Católicos: reforma episcopal y propaganda inquisitorial.

MIEMBROS DEL EQUIPO INVESTIGADOR:

Francisco de Asís García García; Irene González Hernando; Esther Lozano López; Diana Lucía Gómez-Chacón; Javier Martínez de Aguirre Aldaz; Diana Olivares Martínez; Marta Poza Yagüe; David L. Simon.

RESULTADOS ALCANZADOS:

- Estudio de la escultura catedralicia de Jaca, Loarre y Santiago de Compostela (portada de Platerías)
- Identificación de binomios hospital-iglesia funeraria en el Camino de Santiago.
- Conocimiento de las construcciones de Santo Domingo de Estella y San Francisco de Sangüesa.
- Análisis arquitectónico y estudio iconográfico del monasterio de Santa María la Real de Nieva.
- Profundización en la arquitectura y escultura del colegio de San Gregorio de Valladolid.
- Reconsideración de la dimensión artística de los lugares de memoria de los santos dominicos en un contexto inquisitorial: Santa Cruz de Segovia y Santa Tomás de Ávila.
- Defensa de las tesis doctorales de Diana Lucía Gómez-Chacón y Francisco de Asís García García.



Sacramentario (Archivo Capitular de Huesca, Ms. 5, fol. 3r) – Capitel de la catedral de Jaca (Huesca) – Nave central de la iglesia del monasterio de Santos Creus (Tarragona).



Colegio de San Gregorio (Valladolid). Detalle de la arquería del piso superior del patio – Santa María la Real de Nieva (Segovia). Domingo predicando en uno de los capiteles del claustro – Santa Tomás de Ávila (Ávila). Retablo mayor en la cabecera de la iglesia – Santa Cruz de la Real (Segovia). Conjunto de santos dominicos en la fachada principal de la iglesia

ACTIVIDADES REALIZADAS (CONGRESOS, PUBLICACIONES):

PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS INTERNACIONALES: *Medieval Europe in Motion* (Lisboa, 2013 y 2015); *El Imperio y las Hispanias* (Bolonia, 2013); *Complexi episcopali dell'Europa medievale* (Nápoles, 2013); *Romanesque Art: Patrons and Processes* (Barcelona, 2014); *Os Dominicanos no Mundo Luso-Hispánico* (Lisboa, 2014); *Sevilla, 1514: Arquitectos tardogóticos en la encrucijada* (Sevilla, 2014); *Domus Hispanica* (Bolonia, 2015); *Sister Act: Female Monasticism and the Arts across Europe ca. 1250-1550* (Londres, 2015); *Reconsidering the origins of portraiture* (Cracovia, 2015); *IMC: Reform and Renewal* (Leeds, 2015); *Cathédrales d'Espagne et d'Aquitaine* (Poitiers, 2015); *Medieval Work in Progress* (Londres, 2015); *Kings & Queens* (Lisboa, 2015); *Historians of Medieval Iberia: Enemies and Friends* (Estocolmo, 2016); *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage* (Oxford, 2016); *Les mots / WORDS* (París, 2016); *L'art roman et la mer* (Saint-Michel de Cuxa, 2016).



El equipo en la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca)

ORGANIZACIÓN: VIII Jornadas Complutenses de Arte Medieval Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra, *confluencias artísticas en el entorno de 1200* (Madrid, 2014); *Curso Arte románico y reforma religiosa* (Jaca, 2013); *Workshops en Madrid y Jaca* (2013, 2014, 2015 y 2016).

PARTICIPACIÓN EN REUNIONES CIENTÍFICAS NACIONALES: Reyes y Prelados (León, 2013); XXVII y XXVIII Seminarios de Historia del Monacato y Coloquio *Ars Mediaevalis* (Aguilar de Campoo, 2013 y 2015); *Las Claves del Románico XVI y XVII* (Aguilar de Campoo, 2015 y 2016); *La escultura tardorrománica en las catedrales europeas* (Tarragona, 2015); *As Catedrais Peninsulares na Idade Media* (Santiago de Compostela, 2016).

MONOGRAFÍAS: *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana del siglo XV* (Madrid, 2013); *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)* (Segovia, 2016); *Portadas románicas de Castilla y León. Formas, imágenes y significados* (Aguilar de Campoo, en prensa).

ARTÍCULOS EN LAS SIGUIENTES REVISTAS: *Goya, Anuario de Estudios Medievales, Hortus Artium Medievalium, Codex Aquilarensis, Anales de Historia del Arte, Lope de Barrientos, Ad Limina y Castillos de España.*

CAPÍTULOS DE LIBROS: *Reyes y Prelados* (Madrid, 2014); *Monasterios y nobles en la España del románico* (Aguilar de Campoo, 2014); *El Imperio y las Hispanias* (Bolonia, 2014); *La imagen del edificio románico* (Aguilar de Campoo, 2015); *El arte gótico en Navarra* (Pamplona, 2015); *Los monasterios medievales en sus emplazamientos* (Aguilar de Campoo, 2016); *Modelo, copia y evocación en el románico hispano* (Aguilar de Campoo, 2016); *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe* (Turnhout, 2016); *Sevilla, 1514* (Sevilla, 2016).

ARTE Y REFORMAS RELIGIOSAS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA

DIANA LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN

DIANA OLIVARES MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El proyecto de investigación *Arte y reformas religiosas en la España medieval* plantea el estudio de casos representativos de las consecuencias que tuvieron sucesivos movimientos de reforma de la Iglesia entre los siglos XI y XV sobre la producción artística de los reinos cristianos peninsulares. Se exponen las motivaciones y líneas de trabajo que articulan el proyecto y los resultados alcanzados en cada una de ellas.

PALABRAS CLAVE

Arte de la reforma gregoriana; Císter; arte mendicante; iniciativas episcopales; propaganda inquisitorial

ABSTRACT

The research project *Arte y reformas religiosas en la España medieval* aims to explore the most representative cases in which the reforms of the Catholic Church that took place between the XI and the XV centuries influenced the art production of the Christian kingdoms on the Iberian Peninsula. The motivations and lines of work that articulate the project are discussed together with the results achieved on each topic.

KEYWORDS

Art of the Gregorian Reform; Cistercian Order; Mendicant Art; Episcopal Initiatives; Inquisitorial Propaganda

El proyecto de investigación *Arte y reformas religiosas en la España medieval* (HAR2012-38037), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, se ha desarrollado en cuatro anualidades entre 2013 y 2016. Ha perseguido el estudio de casos representativos de la producción artística hispana vinculados con los movimientos de reforma eclesiástica producidos entre los siglos XI y XV a fin de avanzar sustancialmente en el conocimiento de obras fundamentales del arte medieval español. La diversa naturaleza y cronología de sus casos de estudio, con problemáticas propias en cuanto a las fuentes y metodología precisas para su análisis, ha generado sinergias y planteamientos renovadores para una mejor comprensión de los fenómenos históricos en los que se inscriben las obras y su trascendencia en el terreno artístico. Han sido investigadores de este proyecto Javier Martínez de Aguirre (IP), Francisco de Asís García García, Irene González Hernando, Esther Lozano López, Diana Lucía Gómez-Chacón, Diana Olivares Martínez, Marta Poza Yagüe, y David L. Simon.

El tipo de estudio propuesto contaba con notables antecedentes en la historiografía del arte medieval, como los referidos al llamado «arte de la reforma gregoriana», o a la arquitectura cisterciense y mendicante, con desigual trayectoria e incidencia en lo que respecta a la realidad peninsular. Tanto estos aspectos, explorados en la amplia geografía artística del Occidente medieval, como otros de menor calado historiográfico o propios del ámbito ibérico, demandaban exámenes sistemáticos, focalizados en creaciones paradigmáticas y relevantes para una comprensión de las implicaciones artísticas de las reformas religiosas. El criterio seguido para su selección atendió a los diversos horizontes de conocimiento y teorización de las obras dentro de estas actuaciones, ya fuera por su probado interés para el análisis del fenómeno –sin que se hubiera agotado su potencial de estudio–, por haber sido objeto de un tratamiento insuficiente o desde presupuestos ajenos al del binomio arte-reforma, o incluso por su carácter inédito. El examen de un corpus heterogéneo ha sido consonante con la variedad de intereses, formación y trayectoria investigadora de los miembros del equipo, especialistas en arte románico y de la Baja Edad Media con experiencia en análisis arquitectónicos e iconográficos y acercamientos previos a la dimensión artística de las reformas religiosas medievales. El rumbo específico tomado por cada miembro del proyecto en el estudio de casos particulares discurrió en paralelo a sesiones in situ de trabajo grupal en algunas de las obras estudiadas. Asimismo, a fin de integrar los hallazgos en problemáticas de estudio compartidas, se acometió en una fase inicial del proyecto la redacción y puesta en común de estados de la cuestión con vistas a proporcionar un conocimiento mutuo de los objetivos y métodos propios de cada campo. El equilibrio entre un amplio espectro temático y las investigaciones propias de cada miembro permitió imbricar en el proyecto trabajos de diverso signo y alcance –desde la elaboración de tres tesis doctorales a la redacción de informes histórico-artísticos–, dando continuidad a líneas de estudio emprendidas con anterioridad y abriendo nuevos campos de análisis.

Las investigaciones desarrolladas en el marco del proyecto se han articulado conforme a cuatro grandes líneas: reformas y románico pleno; arquitectura monástica, de la austeridad a la humildad; reformas episcopales y conventuales bajomedievales; y la vertiente iconográfica de la propaganda inquisitorial. Con ello se ha procurado abarcar los principales movimientos reformadores con consecuencias artísticas en ámbito peninsular, definiendo en cada caso objetivos de estudio pertinentes. A continuación se exponen los más significativos y los resultados que han arrojado.

En primer lugar, se propuso una evaluación y parangón del impacto de los movimientos de reforma gregoriana y benedictina sobre obras significativas del románico pleno en la península ibérica. Los esfuerzos se han concentrado en el análisis de la arquitectura y escultura de la catedral de Jaca y sus dependencias claustrales, con la reconstrucción de la materialidad de la fábrica primigenia y la revisión de sus discursos visuales dando a conocer elementos inéditos. El seguimiento del impacto reformador en el área navarro-aragonesa ha llevado asimismo al estudio de los conjuntos escultóricos de Loarre y del claustro de Santa María de Tudela, y a la puntualización de vínculos transpirenaicos en la circulación de modelos dentro de la producción manuscrita del Alto Aragón. Con la indagación en los fundamentos textuales y materialización discursiva de la portada compostelana de Platerías se ha renovado el conocimiento de otro monumento fundamental del «arte de la reforma gregoriana» en solar hispano. La realidad artística del monacato benedictino se ha abordado a partir de los distintos roles asumidos por la imagen nobiliaria en las fundaciones y la repercusión de los movimientos de reliquias en la monumentalización y ornato de las casas.

La reconsideración de la dimensión artística del Císter y de las órdenes de Tierra Santa en la península ibérica ha conducido a la identificación de binomios hospital-iglesia funeraria en el Camino de Santiago, a calibrar los grados de austeridad ornamental de las abadías cistercienses, y a detectar estrategias relevantes para la manifestación de la identidad y filiación institucional, de determinados ideales espirituales, y de la monumentalización del poder regio.

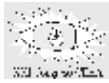
El estudio de las consecuencias artísticas de la espiritualidad mendicante se ha centrado en dos aspectos. De un lado, la llamada «arquitectura de la humildad», a partir de los ejemplos navarros de Santo Domingo de Estella y San Francisco de Sangüesa en el siglo XIII. Por otra parte, se han analizado las consecuencias arquitectónicas e iconográficas de la reforma observante en el cuatrocientos castellano, desde el caso inadvertido de Santa María la Real de Nieva y otras obras ligadas al patronazgo regio como San Pablo de Valladolid, Santo Domingo el Real de Toledo, San Pedro Mártir de Toledo y el Sancti Spiritus de Toro, habiendo resultado de especial interés los resultados obtenidos tras el estudio del programa iconográfico del sepulcro toresano de Beatriz de Portugal. Ante la ausencia de paralelos en el ámbito nacional que permitiesen establecer un análisis comparativo con el cenobio santamarieño, la investigación se hizo extensible a determinadas fundaciones italianas, cuna del movimiento observante dominicano, como lo fueron San Marcos de Florencia, Santa Catalina de Pisa y el Corpus Christi de Venecia.

En el extremo final de los movimientos tratados en el proyecto, se ha analizado la vertiente artística de las reformas religiosas en el reinado de los Reyes Católicos a partir de dos ejes: la promoción edilicia episcopal, con particular atención a las iniciativas ligadas a la formación del clero, y las políticas visuales de adoctrinamiento y exaltación institucional de la Inquisición. Como resultado, se ha profundizado en el conocimiento de la fábrica y decoración escultórica del colegio de San Gregorio de Valladolid y su significación para el tardogótico en Castilla y la arquitectura colegial. Asimismo, se ha valorado la dimensión artística de los lugares de memoria de los santos dominicos en contextos inquisitoriales a partir de las fundaciones de Santa Cruz de Segovia y Santo Tomás de Ávila, y se ha contrastado la validez de tópicos historiográficos que ligan el arte con las actividades del Santo Oficio.

Los cuatro grandes bloques descritos no agotan los intereses y resultados englobados en la actividad investigadora de proyecto, pues los principios de análisis se han extendido también a otras obras. En este sentido, el foco sobre empresas episcopales, canonicas y monásticas de cariz reformador ha permitido reevaluar ciertos aspectos de los complejos catedralicios de Tarragona y Pamplona, el auge artístico del Valle del Ebro en el tardorrománico, y la perpetuación de la memoria en las empresas funerarias hacia 1400.

La difusión de los resultados del proyecto se ha efectuado en diversos niveles, desde la alta divulgación a la publicación de monografías y artículos en revistas de máximo nivel. Los progresos en las distintas investigaciones y sus conclusiones se han expuesto tanto en foros de discusión organizados desde el propio proyecto –o con su directa colaboración– como en otros eventos científicos de ámbito nacional e internacional en los que han participado sus miembros. Toda esta actividad ha quedado recogida en la página web <https://www.ucm.es/artereformaespanamedieval>, en la que, además de exponer los objetivos y líneas de trabajo del proyecto, se proporciona en acceso abierto una parte significativa de la producción científica generada por el mismo y se recoge una memoria económica.





MONARQUÍA, REFORMA Y FRONTERA: APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA ROMÁNICA DE LA CATEDRAL DE JACA
 Autor: Francisco de Asís García García
 Director: Javier Martínez de Aguirre
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Portada occidental de la catedral de Jaca

RESUMEN TEMÁTICO:

Esta tesis doctoral, defendida el 15 de enero de 2016, aborda las motivaciones subyacentes en la elaboración de los discursos visuales de la catedral de Jaca —especialmente los de sus dos grandes portadas— y los procesos creativos que los alumbraron. Atiende a factores contextuales históricos entendidos como estímulos definitorios de los mensajes expresados por la escultura catedralicia: la consolidación de la monarquía aragonesa bajo el liderazgo de Sancho Ramírez (1064-1094) y Pedro I (1094-1104), la reforma gregoriana y la expansión del reino frente al Islam. La interacción entre fenómenos históricos y expresión monumental se analiza desde su contextualización artística dentro del propio ámbito aragonés, del entorno hispano-languedociano y del llamado "arte de la reforma". Como resultado, se aportan nuevas lecturas de la iconografía jaquesa y de otras obras eminentes del románico aragonés, al tiempo que se revisan filiaciones y cronologías. La atención a la materialidad del edificio permite, además, plantear restituciones de elementos perdidos o alterados altamente significativos del mismo como la portada meridional y el coro de canónigos.

OBJETIVOS:

- Aplicar renovadas perspectivas a un conjunto escultórico de primer nivel para avanzar en el conocimiento del panorama artístico contemporáneo.
- Entender las razones que determinaron la realización de los discursos visuales.
- Caracterizar y contextualizar sus singularidades.
- Valorar su imbricación en dispositivos arquitectónicos.
- Corroborar o refutar filiaciones y marcos cronológicos.

METODOLOGÍA:

La investigación ha combinado el trabajo de campo en la geografía del románico pleno hispano-languedociano e italiano, la revisión documental y la profundización en el contexto histórico y artístico a fin de incardinar el análisis en problemáticas actuales de estudio de la imagen románica como la dimensión artística del movimiento reformador y los procesos de creación y patrocinio.

FUENTES:

Colecciones diplomáticas procedentes de las instituciones monásticas y catedralicias y de las cancillerías regias aragonesas; registros pontificios; literatura patristica; reglamentaciones de la vida monástica y canonical; crónica contemporánea; textos litúrgicos; testimonios epigráficos, arqueológicos y numismáticos del Aragón de finales del siglo XI y principios del siglo XII.

CONCLUSIONES:

Los umbrales catedralicios de Jaca materializaron discursos que articulan el lugar central y los cometidos de la monarquía en la sociedad, la voluntad de reforma eclesial y la propaganda religiosa, mientras que el coro de canónigos acogió imágenes hagiográficas alusivas al carisma propio del clero regular. Esta cultura figurativa inédita en el territorio aragonés proclamó, desde una óptica clerical, principios fundamentales de la eclesiología de la reforma y aspiró a definir el papel de la monarquía y sus relaciones con la Iglesia. Los perfiles semánticos de este imaginario apelaron al Antiguo Testamento, al paradigma de Constantino, a la epigrafía monumental como canal complementario difusor de mensajes y a una hagiografía portadora de valores modélicos y relecturas de la historia. Su génesis y recepción cobran sentido en el seno de una comunidad regular presidida por un obispo de formación monástica, Pedro (1086-1099), adepto a las élites impulsoras de la reforma en el reino.



Capitel del rey David y sus músicos procedente de la portada meridional de la catedral de Jaca. Museo Diocesano de Jaca

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN:

"Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón", en P.L. Huerta (coord.), *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, 2016, pp. 45-79; "Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de san Lorenzo en la catedral de Jaca", *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), pp. 135-151; "Dogma, ritual y contienda: arte y frontera en el reino de Aragón a finales del siglo XI", en J. Martos y M. Bueno (eds.), *Fronteras en discusión. La Península Ibérica en el siglo XII*, Madrid, 2012, pp. 217-250; "HII TRES IURE QUIDEM DOMINUS SUNT UNUS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. 2 (2011), pp. 123-146; "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (oct. 2010), pp. 69-89.



Capitel con la historia de san Lorenzo y san Sixto posiblemente procedente del coro de canónigos de la catedral de Jaca. Pórtico meridional de la catedral de Jaca

Propuesta de reconstrucción de la portada meridional de la catedral de Jaca Francisco de Asís García García (UCM) y Daniel Montes Noguera (ETSAB, UPC)





PODER, SABER Y MAGNIFICENCIA EN LOS ENCARGOS ARQUITECTÓNICOS EPISCOPALES CASTELLANOS DEL SIGLO XV: ALONSO DE BURGOS Y SAN GREGORIO DE VALLADOLID

Autora: Diana Olivares Martínez
Director: Javier Martínez de Aguirre

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Plata del colegio de San Gregorio de Valladolid
(Foto: Diana Olivares)

RESUMEN TEMÁTICO:

Esta tesis analiza las intenciones, circunstancias y resultados de las empresas artísticas de fray Alonso de Burgos (†1499), dominico, obispo de Palencia y capellán y confesor de los Reyes Católicos. Su actividad se estudia en el marco de los encargos del episcopado castellano del siglo XV, y, de toda ella, el objetivo principal es el colegio de San Gregorio de Valladolid. Fundado en 1488, se ha considerado una de las construcciones más importantes del reinado de los Reyes Católicos y, por tanto, de la arquitectura tardogótica castellana.

OBJETIVOS:

- Estudio historiográfico y de fuentes documentales.
 - Profundizar en la promoción de 'arquitectura del saber'.
 - Analizar la trayectoria de Alonso de Burgos en relación a su labor como promotor, conociendo las motivaciones que le llevaron a fundar el Colegio y el origen de la financiación.
- Estudiar las restauraciones y realizar una crítica de autenticidad del edificio.
 - Analizar el proyecto arquitectónico y su materialización.
 - Estudiar la portada y otros encargos escultóricos del conjunto.
 - Esclarecer la autoría de la traza del Colegio y comparar con la labor de otros obispos promotores contemporáneos.



Salvaje. Detalle de la portada del colegio de San Gregorio de Valladolid
(Foto: Diana Olivares)



Planta del colegio de San Gregorio de Valladolid. Indicaciones de la autora sobre plantas de Nieto Sobejano Arquitectos

METODOLOGÍA:

La investigación ha combinado el método filológico (localización y estudio de fuentes), el estudio biográfico de Alonso de Burgos (*cursus honorum*), el análisis material del edificio (restauraciones, espacios, circulación, construcción y ornamentación), un estudio tipológico (parangón con la arquitectura universitaria) unido al atribucionismo (propuesta de atribución a un arquitecto), pero también el método iconográfico-ictonológico (arquitectura y retórica de los espacios, portada, sepulcro, emblemática) junto al prosopográfico (estudio comparativo del episcopado castellano) y la historia de las mentalidades (el saber y su aprendizaje en la Castilla del XV).

FUENTES:

Documentos de San Gregorio y San Pablo de Valladolid (AHN, AGS); Proyectos de restauración del Colegio (AGA, IPCE, Archivo RABASF); Grabados y fotografías (BNE, IPCE, Archivo Mas, CSIC).



Fray Alonso de Burgos. Detalle de la portada del colegio de San Gregorio de Valladolid (Foto: Diana Olivares)

CONCLUSIONES:

En fase de redacción, contamos con aportaciones parciales presentadas en congresos. La promoción artística de fray Alonso se asemeja al panorama del episcopado contemporáneo, labor que creció en paralelo a su ascenso en el *cursus honorum* y el ámbito cortesano, y por tanto, a sus ingresos económicos: siendo fundamental la relación con los Reyes Católicos. La comprensión de la composición arquitectónica del Colegio ha mostrado la originalidad en la distribución de niveles y estancias y la monumentalidad que alcanzan la escalera o la biblioteca. El análisis global del edificio junto al profundo conocimiento de su promotor permitirá ofrecer al finalizar la tesis una visión renovada en el contexto de la arquitectura tardogótica castellana.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN:

"Albornoz, Tenorio y Rojas: las empresas artísticas de tres arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media", *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), pp. 129-174; *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV*, Madrid, 2013; "Escudos con flor de lis" o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos, obispo de Cuenca", *Lope de Barrientos*, 6 (2013), pp. 93-124 (con G. Palomo Fernández); "Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid", *Estudios Medievales Hispánicos*, 3 (2014), pp. 43-70; "Los Reyes Católicos y la financiación de las empresas arquitectónicas de Alonso de Burgos", *Reyes y Prebados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, 2014, pp. 417-435; "La escalera del Colegio de San Gregorio de Valladolid: espacio y representación", Sevilla, 1514: *Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016, pp. 369-381; "Catedral y colegio, magnificencia y memoria en la promoción artística de fray Alonso de Burgos", *Episcopal, Canonical and Secular Memorial Devices in Medieval Cathedrals. Art, Architecture, Liturgy and Writing*, Oxford (en prensa).



Portada del colegio de San Gregorio de Valladolid
(Foto: Diana Olivares)



Escalera. Colegio de San Gregorio de Valladolid (Foto: Diana Olivares)



EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA

Arte y reforma dominicana en Castilla en tiempos de Catalina de Lancaster y María de Aragón (1392-1445)

Autora: Diana Lucía Gómez-Chacón

Director: Javier Martínez de Aguirre

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



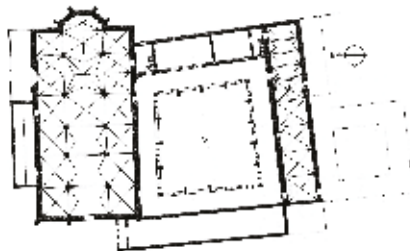
RESUMEN TEMÁTICO:

Ante los discretos resultados obtenidos por estudios precedentes, se planteó llevar a cabo una aproximación sistemática a los motivos que conforman el amplio y complejo repertorio iconográfico del antiguo convento dominicano de Santa María la Real de Nieva (Segovia), fundado en 1399 por Catalina de Lancaster, así como al contexto, tanto histórico como espiritual, en el que tuvo lugar la creación de este conjunto, sin parangón en el panorama nacional.

OBJETIVOS:

Entre los principales objetivos de la tesis destacan la contextualización del convento y su proceso fundacional, el examen arquitectónico de los distintos ámbitos donde se ubica el complemento figurativo, el estudio de los repertorios escultóricos de la portada norte, el interior del templo y el claustro, y el análisis del aspecto arcaizante del conjunto.

◀ Vista general del claustro



Planta del convento, según A. Sánchez Sierra

METODOLOGÍA:

Para la contextualización del convento, se consultaron los estudios sobre la historia de la Orden de Predicadores y el mecenazgo reformador de la dinastía Trastámara. Además, se analizaron los paramentos y la topografía eclesial. Al abordar el estudio iconográfico, se acudió a las obras literarias con las que la comunidad habría estado familiarizada, y se trataron de establecer paralelismos con otras fundaciones dominicanas bajomedievales, tanto nacionales como europeas.

FUENTES:

Se han consultado fuentes documentales depositadas en los distintos archivos estatales, expedientes de restauración, fotografías antiguas y grabados, obras literarias y las diversas historias del convento redactadas entre los siglos XVII y XIX, con especial atención a las aportaciones de Pedro Fernández de Monjaraz (1669) y fray Antonio Miguel Yurami (1801-1808).



CONCLUSIONES:

La fundación y posterior ampliación del convento se llevó a cabo en un momento en el que la Orden de Predicadores estaba siendo reformada. En el caso del convento segoviano, el espíritu reformador habría estado presente, al menos, desde 1414, motivado tanto por el patronazgo de las reinas, como por la presencia de un noviciado observante. El estudio del proceso de edificación ha permitido comprobar la existencia de tres fases constructivas perfectamente diferenciadas. Desde el punto de vista iconográfico, se ha concluido que la portada norte habría sido concebida con fines tanto doctrinales como procesionales. Se ha logrado también poner de manifiesto la relevancia del repertorio escultórico del interior del templo, cuyo mensaje reformista parece evidente. Por último, el programa iconográfico del claustro tendría como principal objetivo la edificación espiritual de los frailes y, muy especialmente, de los novicios, a través del ejercicio del arte de la memoria y de la emulación de un ambiente arquitectónico similar a aquel en el que se formaron sus primeros hermanos.

◀ Detalle de la portada norte y capiteles del claustro

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN:

"Reinas y Predicadores: el Monasterio de Santa María la Real de Nieva en tiempos de Catalina de Lancaster y María de Aragón (1390-1445)", *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, 2014, pp. 325-340; "Claustrum animae o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)", *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial diciembre 2014, pp. 59-77; "Reflexos dirige calles. The Iconographic Program of the Monastery of Santa María la Real de Nieva's *ecclesia fratrum* (1414-1432)", *Hortus Artium Medievalium*, vol. 22, 2016, pp. 451-461; "Contemplata aliis tradere. Carisma dominicano y reforma espiritual en el claustro de Santa María la Real de Nieva", *Goya. Revista de Arte*, n.º 356, 2016, pp. 179-195; *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*, Segovia, 2016.

► Frailes claustrales y observantes en el interior de la *ecclesia fratrum*





ESPACIO, LETRA E IMAGEN EL FACTOR CLUNIACENSE EN LA EDAD MEDIA HISPANA DESDE SUS INICIOS A SU DECADENCIA (ca. 1000-1500)

Responsable: José Luis Senra Gabriel y Galán (IP)
Organismo concesor: Ministerio de Economía y Competitividad

Referencia : HAR2013-46921. Vigencia: 2014-2016
Institución: Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN TEMÁTICO: Códigos UNESCO: 550602 - 550601 - 550505 - 550403 - 620306 - 550693

<http://www.ucm.es/cluny>

Este proyecto de investigación (ESLEIM) pretende abordar de manera global el impacto de la orden de Cluny en la península ibérica a partir de las manifestaciones generadas por la cultura visual y, en estrecha relación con ella, de la liturgia. Herederos de la cultura monástica carolingia, los cluniacenses conformaron una congregación con extensiones por el conjunto de Europa occidental. En el caso de su penetración en los territorios cristianos ibéricos, al abrigo de la llamada reforma gregoriana (ca. 1050-1130), fueron protagonistas destacados y activos de la apertura del área noroccidental al continente europeo. Irregular en intensidad e influencia según el territorio, el proceso expansivo alcanzó su máximo exponente geopolítico en los reinos de León-Castilla en riguroso contraste con el menor peso constatable en los extremos oriental (Cataluña) y occidental (Área galaico-portuguesa).



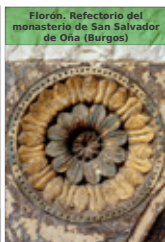
Reconstrucción de la Iglesia de Cluny III



Mapa de los monasterios fundados por Cluny en la península ibérica. ESLEIM



Cluny and Hispania, Journal of Medieval Iberian Studies. Vol. monográfico, 2017



Florón, Refectorio del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos)

El proyecto está integrado en el grupo de investigación: *Arquitectura Aulica en la España Medieval* dirigido por el Prof. Dr. Javier Martínez de Aguirre Aldaz (Departamento de Historia del Arte I - Facultad de Geografía e Historia - Universidad Complutense de Madrid).

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:

Desde una visión intensamente transversal se pretende abordar el fenómeno de Cluny en la península ibérica de forma orquestada aunando aproximaciones convergentes a la hora de definir el fenómeno desde su implantación hasta su decadencia. Tras una etapa inicial de planificación, en los meses centrales del proyecto se ha acometido su ejecución procesándose y analizándose un volumen cuantioso de información en el campo de la historia del arte, la historia de la arquitectura, la historia institucional y de las mentalidades, la iconografía, la liturgia y la música. Todo ello ha de incidirse en pro de la definición de las diferentes y sucesivas etapas -muy cambiantes en base al largo periodo analizado-, de la presencia de Cluny en territorio ibérico obteniendo un silueteado preciso y claro de una de las manifestaciones culturales de mayor impacto en la Edad Media.

MIEMBROS DEL PROYECTO:

Prof. Dr. José Luis Senra Gabriel y Galán (UCM) - Prof. Dr. José Miguel Andrade Cernadas (Universidad de Santiago de Compostela) - Prof. Dr. Arturo Tello Ruiz-Pérez (UCM) - Prof. Dr. Patrick Henriot (Ecole Pratique des Hautes Etudes, París) - Dra. Juliette Hanselmann (Arts et Metiers ParisTech, París-Cluny) - Dra. Karen Stöber (Universitat de Lleida) - Dra. Mercedes López-Mayán Navarrete (Universidad de Santiago de Compostela) - Dra. Ana Hernández Ferreirós (UCM) - D. Angel Pazos López (UCM) - D^a. Ana Cuesta Sánchez (UCM)

RESULTADOS PROVISIONALES ALCANZADOS:

El proyecto tiene como final de trayectoria la publicación de un volumen monográfico en la revista *Journal of Medieval Iberian Studies* (2017), ya aprobado por el comité científico de la misma, en el que colaboran tanto miembros internos del proyecto como investigadores externos cuya línea de trabajo es equidistante a los objetivos marcados por este.

Hasta la fecha, las publicaciones que han visto la luz han oscilado entre aproximaciones puntuales a diferentes aspectos del fenómeno a la proyección divulgativa de aspectos que se integrarán en trabajos de mayor calado. Igualmente se han presentado resultados parciales en diferentes foros científicos y de divulgación, así como la defensa de una tesis doctoral.



Leccionario de Cluny
Inicio a la Homilía de Pentecostés, ca. 1100
BnF, NAL 2246, f. 79v

PUBLICACIONES:

José Luis Senra, «Imágenes explícitas y evocadas en espacios restringidos y otros ámbitos de acceso limitado», en: *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Santander: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2015, pp. 46-83. ISBN 978-84-15072-86-7

Mercedes López-Mayán, «Vers la romanisation de la liturgie épiscopale: une approche des pontificaux castillans du XI^e-XII^e et XIII^e siècles», *Revue d'Auvergne*, t. 129, n^o 614 (2015), pp. 41-58 [David Morel y Sébastien Fray, eds., *Evêques et abbés à l'époque romane. Textes, monuments, images et objets*, Aurillac: Éditions Albedia], ISSN 1269-8946



José Luis Senra, «La paix durant la guerre: la conjoncture politico-religieuse et les espaces sacrés dans le royaume de León et Castille, ca. 1110-1127», *Viator*, 47/2 (2016), en prensa. ISSN 0083-5897

José Luis Senra, «El Románico en el Camino», *Despertar Ferro. Arqueología e Historia*, 6 (2016), en prensa. ISSN 2387-1237

Francisco de Asís García y Ana Hernández, «Manuscripts Across Frontiers: Circulation of Models and Intermediality in Romanesque Aragón», en *Manuscripts in Motion*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2017, en prensa

José Luis Senra (coord.), *Cluny and Hispania. Journal of Medieval Iberian Studies*, volumen monográfico. Routledge Taylor & Francis Group (Londres). ISSN 1754-6559. Fecha aparición: primavera 2017



LAS MANUFACTURAS TEXTILES ANDALUZES: CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO INTERDISCIPLINAR (HAR2014-54918-P)

Vigencia: 01/01/2015 – 31/12/2017

Investigador Principal: LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

EQUIPO INVESTIGADOR:

Investigadores:

Dra. Pilar Martínez Taboada (UCM)
Dra. Purificación Molinero Sánchez (M. Alhambra)
Dra. Ana Cabrera Laizanta (MNAAD)
Dr. Enrique Pantoja Crego (IPCE)
D. Amparo López Redondo (ILG)
D. Silvia Salazar Cheng (CDMT)

Equipo de trabajo:

Dra. María Judith Feliciano Chaves (Inv. Indep.)
Dr. Manuel Retuerto Velasco (UCM)
D. Mikel Herrán Subinas (estudiante de doctorado)

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:

Se trata de definir y diferenciar la producción textil andalusí de las coetáneas partiendo de un estudio documental, histórico, epigráfico, técnico y analítico de tejidos inéditos o poco estudiados. Se utilizarán técnicas de análisis que permitan caracterizar la producción y establecer las relaciones con otras manufacturas para determinar su valor como un bien sustantivo, así como las relaciones comerciales o de otro tipo que favorecieron su intercambio.

Objetivos principales:

- Documentar el corpus de tejidos para establecer un protocolo de actuación.
- Determinar el lugar de la fabricación textil hispana en las historias comerciales del Mediterráneo, así como la influencia de tradiciones textiles.
- Explorar los contextos ibéricos en los que se produjeron estos tejidos y sus significados culturales.

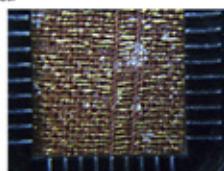
Metodología:

Estudio de fuentes documentales, historiográficas y bibliográficas.

Análisis técnico y caracterización de los materiales textiles. La técnica textil (torsión, número por cm. de urdimbre y trama y ligamento). Las fibras se analizan con microscopio de luz incidente y polarizada. Los colorantes mediante cromatografía (TLC o HPLC). La microscopía electrónica de barrido permite separar los metales utilizados como mordientes y estudiar los hilos dorados. Para la datación se ensayará la radiocarbonización, que permite calcular la edad cronométrica de las fibras a partir del estudio de los aminoácidos.



Fragmento de tejido con telar de tablitas, Roda de Isabena, Huesca



Hilos metálicos, tejido con telar de tablitas, Roda de Isabena, Huesca



Limpio, Santo Domingo de Silos, Burgos



Borlado, Monasterio de San Salvador de Oña, Burgos

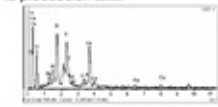


Dalmática de San Ramón, Roda de Isabena, Huesca

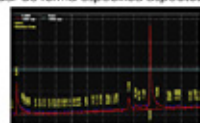
RESULTADOS ALCANZADOS:

El proyecto está en su fase inicial, pero partimos de algunos resultados obtenidos que nos han permitido plantear las hipótesis de trabajo:

- La caracterización técnica y análisis de materiales de tejidos de la FLG, CDMT, IVDJ y V&A han permitido determinar los tipos de ligamentos utilizados, la utilización de seda e hilos metálicos y otras fibras textiles; la utilización de tintes propios de la Cuenca del Mediterráneo y detectar cochíniles americanos que obliga a reestimar la cronología y comprobar la pervivencia de técnicas textiles.
- En esta primera fase se está accediendo las colecciones textiles de distintas instituciones para caracterizar sus tejidos, proceder a la toma de muestras y llevar a cabo la base de datos que nos facilitará el estudio comparativo, como la colección de la ex-catedral de Roda de Isabena (Huesca).
- El estudio de los tejidos con inscripciones han permitido lecturas interdisciplinarias y transversales facilitando el establecimiento de grupos atendiendo al significado y las características formales.
- La participación en congresos permite abordar de forma específica aspectos de la producción textil.



Microscopía a parte de la superficie de una fibra



Cromatografía HPLC, muestra color rojo

ACTIVIDADES REALIZADAS:

- "Seminarío Epigráfico Textil: Tejidos medievales en Iberia y el Mediterráneo"; 30 VI – 2 VII 2015, MAN
- "Congreso Internacional de la Mujer en el Mediterráneo Antiguo: género, poder y representación"; 21 – 23 X 2015, Universidad de Murcia
- "IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval: Ver y Crear. Obradores y mercados políticos en la España gótica (1350-1500)"; 11 – 13 XI 2015, UCM
- "III Jornadas de Historia, Arte y Diseño de Moda: Roma y la moda"; 17 – 19 XI 2015, Museo del Traje
- "5th textiles from the Nile Valley: Textile find spots in Egypt"; 28 – 29 XI 2015, Katoen Natie, Ambaros
- "Coloquio Arte y poder en las cortes de al-Andalus y de Egipto"; 4 – 5 IV 2016, Casa Velázquez, Madrid
- "Workshop: Textiles & Identity in Medieval and early Modern Mediterranean: paradigms of context and cross-cultural exchanges"; 3 VI 2016, British School, Atenas
- "I Congreso Internacional sobre el libro medieval y moderno. La materialidad del libro"; 7 – 9 IX 2016, Universidad de Zaragoza
- "VI Purpureae Vestes International Symposium: Textiles and dyes in the Mediterranean economy and society"; 20 – 22 X 2016, Universidad de Pádua
- "Congreso Internacional La seda en la historia de España y Portugal"; 26 – 28 X 2016, Univ. Valencia

Publicaciones: "La imagen de la libre en los tejidos de la Antigüedad Tardía del Valle del Nilo", De Arte. Revista de Historia del Arte, 14, 2015

LAS MANUFACTURAS TEXTILES ANDALUSÍES: CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO INTERDISCIPLINAR

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid

La producción textil fue una de las industrias de lujo más importantes de al-Andalus, y sus manufacturas compitieron por su calidad con las de otros centros productores del mundo islámico. Las redes comerciales y de intercambio en los territorios unidos bajo la fe del Islam favorecieron el comercio de materias primas –fibras y colorantes– y de ricos tejidos, con lo que también se difundieron las innovaciones tecnológicas, las técnicas y el repertorio ornamental. Estos aspectos centran el interés del proyecto de investigación «Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudio interdisciplinar» (HAR2014-54918-P).

Su objetivo principal es una reevaluación completa de los tejidos de lujo clasificados como hispanomusulmanes fechados entre los siglos x y xv, con la implementación de una serie de estudios interdisciplinares y científicos sin tener en cuenta las limitaciones formales de análisis y las fronteras geográficas que han separado el sur y el norte peninsular sino, muy al contrario, teniendo en consideración las constantes interrelaciones entre al-Andalus y los reinos cristianos.

A partir de estos estudios y la caracterización de estas manufacturas se pretende dilucidar el papel que jugó la producción textil de al-Andalus dentro de la historia económica y comercial del Mediterráneo. Asimismo se pretende explorar la multiplicidad de contextos ibéricos en los que se difundieron los textiles y, en última instancia, la especificidad de sus significados culturales, destacando su papel suntuario en la producción de las identidades culturales ibéricas medievales.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El enfoque tradicional para el estudio de los textiles medievales de la Península Ibérica ha generado afirmaciones como que la gran mayoría de los tejidos existentes que se encuentran en contextos ibéricos fueron tejidos en al-Andalus, considerándose piezas exóticas en los reinos cristianos peninsulares. Una pequeña parte era producto de regalos diplomáticos, pero su adquisición se realizaba mayoritariamente por medio del comercio, aunque también hay que tener en consideración el proceso de apropiación y saqueo como seña de identidad de la dominación cristiana, incrementándose este medio cuando el ascenso de los reinos del norte fue ganando impulso. Esta tesis también mantiene, por extensión, que los musulmanes tejían y los cristianos consumían pasivamente, y que la sofisticación técnica y el uso exclusivo de la seda y oro en estas telas eran propios de los telares instalados en territorio andalusí, mientras que aquellas donde la seda se mezclaba con otras fibras como el lino eran realizadas por mudéjares. Este planteamiento no reconoce la capacidad y adaptación de las manufacturas con productos destinados a un amplio mercado y a una clientela que adquiriría estas piezas en función de intereses económicos y estéticos, por lo que la utilización de unos materiales textiles no conllevaría necesariamente que los talleres estuvieran emplazados en al-Andalus o en territorios del norte y manejados por musulmanes, mudéjares o cristianos.

PERSPECTIVAS DE TRABAJO Y METODOLOGÍA

Este proyecto pretende definir y diferenciar la producción textil andalusí de producciones coetáneas partiendo de un estudio documental, histórico, epigráfico, técnico y analítico de tejidos inéditos o a falta de estudio.

La limitación más importante del enfoque tradicional es que se opone a una riqueza indiscutible de la evidencia histórica ya que, por ejemplo, en las fuentes históricas y literarias la nomenclatura textil indica una diversidad geográfica notable y el cruce de registros documentales y comerciales nos proporciona un mapa del comercio que recorría todo el Mediterráneo y donde se comerciaba con tejidos de manufacturas próximas y otros llegados de lugares lejanos. Sin embargo, la rigidez que le hemos asignado a la frontera andalusí-cristiana, a las diferencias religiosas y a la clasificación que distingue objetos como hispanomusulmanes, mudéjares, cristianos, etc., han impedido una visión integral. Por ejemplo, sabemos que había tejedores mozárabes en el *Tiraz* real de Córdoba y que cuando el califato se disolvió en 1013 siguieron practicando su oficio no en las grandes ciudades cristianas del norte, sino en las zonas fronterizas donde podían satisfacer la creciente demanda con mayor facilidad. Aunque las fuentes históricas citan a los *muzaraves de rex tiraceiros* en la localidad leonesa de Pajareros en un documento de 1024 (Archivo de la catedral de León, doc. n.º 918 y *Tumbo Legionense*, fols. 154r-154v), lo que significa que también se asentaron en zonas de realengo bajo el control directo de la corona, preferidos a los señoríos de la nobleza para maximizar los beneficios comerciales. Estos datos ofrecen la evidencia de la reubicación deliberada y pragmática de artesanos altamente cualificados en función de las demandas del mercado de trabajo sin importar tanto su confesión religiosa.

Proponemos abandonar las viejas etiquetas y las nociones preconcebidas y comenzar de nuevo desde la perspectiva de la materialidad y el consumo de la cultura material medieval, concibiendo la materialidad tanto en la naturaleza física de los objetos y en las condiciones materiales de la producción, como en las múltiples relaciones que se crean entre ellos y sus mundos sociales, porque el consumo se entiende, según los principios económicos, como una estructura donde los productos fluyen a través de un sistema económico y se ponen en uso. Este uso y consumo, en términos sociales, es un proceso que está inmerso en la cultura del consumidor y su comportamiento. El énfasis en el concepto de cultura material y sus sistemas de intercambio y transformación abre la discusión a la exploración de los valores culturales ibéricos medievales. Llegar a la especificidad que hace que estos objetos se denominen como «castellanos», «catalanes», «aragoneses», etc., y no de forma genérica «cristianos», nos permitirá aproximarnos con mayor precisión a los mundos culturales donde funcionaban.

Como se ha indicado, la documentación histórica es inequívoca. El mapa del comercio textil Mediterráneo medieval era amplio y, por tanto, los tejidos existentes en contextos ibéricos deben reflejar esa diversidad. Para poder comprobar dicha diversidad se hacen imprescindibles no solo los análisis técnicos, sino los de materiales –fibras, colorantes, mordientes e hilos metálicos–, ya puestos en marcha en los anteriores proyectos que hemos desarrollado y cuyos resultados nos han permitido caracterizar tejidos de la Antigüedad Tardía y de época medieval. Mediante estos estudios interdisciplinares continuamos recurriendo a una metodología que plantea transformar la forma en que nos acercamos a estos objetos de la cultura visual medieval.

Por tanto, con este proyecto se pretende combinar la documentación histórica y los métodos propios de la historia del arte, la arqueometría y los resultados de los análisis científicos a partir de los cuales se alcance una caracterización que permita un acercamiento innovador a esta producción y determinar los centros de producción y las vías de comercio y consumo.

Para documentar estas manufacturas es imprescindible recopilar las fuentes documentales islámicas y cristianas donde se recogen todo tipo de noticias que afectan a las materias primas, artefactos, técnicas textiles, nombres de tejidos, función y valor de estos objetos en las sociedades que los producían y consumían. Las crónicas, los libros de viajes y obras específicas de trabajos agrícolas, como «El Calendario de Córdoba» (961) dan noticias importantes sobre esta actividad, así como obras poéticas donde se alude a la riqueza y función de estos objetos.

Por otra parte, hay que considerar estas piezas por su valor suntuario, lo que hizo que fueran apreciadas, codiciadas y utilizadas en ámbitos donde se valoraban por sus cualidades y riqueza sin tener en consideración el ámbito cultural y religioso donde se habían producido; por eso en los reinos cristianos fueron valoradas y utilizadas en la indumentaria civil, religiosa e incluso para envolver reliquias, sin importar el simbolismo de su decoración ni el significado de sus inscripciones.

Además de continuar poniendo en práctica métodos de análisis ya experimentados para establecer parámetros analíticos que permitan una mejor catalogación de las piezas mediante el conocimiento de los materiales más usados o los menos utilizados a lo largo de periodos de producción más o menos homogéneos (cromatografías TLC y HPLC para el análisis de colorantes, microscopía óptica para la identificación de las fibras y microscopía

electrónica de barrido para el análisis de fibras, hilos metálicos y mordientes), pretendemos abrir nuevas líneas de investigación en lo concerniente al análisis científico de los textiles medievales para establecer su datación. Si en el caso de los tejidos de la Antigüedad Tardía el método del radiocarbono usando la variedad AMS ha dado resultados que han obligado a poner en cuestión la cronología que se había establecido de acuerdo a criterios comparativos, la técnica de la racemización de aminoácidos que se pretende poner en marcha permite, según estudios recientes, autenticar y datar la seda natural mediante análisis basados en la electroforesis capilar de espectrometría de masas que determinan la cantidad de L-aminoácidos, proteína presente en la seda viva, y D-aminoácidos que están asociados con el proceso de deterioro de la materia cuando está muerta. Midiendo la ratio entre los dos tipos de aminoácidos se puede determinar la edad de la muestra de seda –con un margen de error mínimo: cinco años en algunos casos- teniendo en cuenta factores medioambientales que aceleran o retrasan el proceso de descomposición. Otra vía de investigación sería valorar las opciones y la viabilidad de desarrollar análisis de isótopos estables de estroncio como marcadores de la procedencia de la seda.

La interpretación de los datos obtenidos mediante estos análisis nos permitirán caracterizar la producción textil andalusí, así como tratar de establecer las relaciones con otras manufacturas y la influencia que sobre esta ejercieron las tradiciones textiles sirias y egipcias. Determinar su valoración artística y estética. Reconocer y explorar la multiplicidad de contextos ibéricos en los que estos tejidos estuvieron presentes y, en última instancia, la especificidad de sus significados culturales, destacando el papel vital de estos objetos suntuarios en la creación de las identidades culturales ibéricas medievales más allá de su división religiosa, teniendo en cuenta que los modos de transmisión del gusto y el conocimiento técnico proporcionan un contexto para entender los usos y significados de los textiles medievales. Sin este aparato histórico y teórico integral, el estudio de caracterización no tendría sentido en esta investigación.

Al-Andalus, los Reinos Hispanos y Egipto

Arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval.
Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual.

Autores: Ángel Fuentes Ortiz y Víctor Robasco García



- ▲ Anuelia talmi de plata nielada de Sadeba Ben Yusuf (tesoro de la categoría de San Isidoro de León), ca. 1044-1047.
- ◆ Madrasa Janka de Barzaj, El Cairo, ca. 1386.
- ▼ Astrolabio andalusí de 'Ibrihîm ben Sa'îd al-Shîrî Taiba de Toledo (Museum of the History of Science, Oxford), ca. 1068.

RESUMEN TEMÁTICO

La historiografía sobre Al-Andalus y los Reinos Hispanos deja ver períodos de intensos contactos y varios niveles de intercambio cultural y artístico con Egipto y Oriente. El propósito de este proyecto es analizar desde la Historia del Arte esas relaciones y su incidencia en las manifestaciones culturales, artísticas y científicas, así como su contribución a la definición de una cultura visual propia. Recientes hallazgos plantean la importancia de este estudio. En este sentido, hay que recordar que *Istif-Char* fue el gran puerto cultural del Mediterráneo Oriental y que, durante amplios períodos de la Edad Media, Egipto constituyó un notable centro creativo, el punto de llegada y de partida de modelos, técnicas y referentes estéticos. Estos intercambios, de ida y vuelta, se apreciaron en todo el Mediterráneo, desde la Península hasta el mundo otomano, que imitó en su palacio los modelos europeos.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos del proyecto se enmarcan en el impulso de un nuevo enfoque metodológico en el estudio del arte medieval peninsular. Resulta esencial analizar la especificidad o, en su caso, los trasvases de tipologías, formas y funciones entre el arte y la arquitectura de los diferentes centros culturales del Mediterráneo, en el que Egipto ocupaba un lugar primordial. El conocimiento de esas relaciones nos permitirá valorar de forma más precisa nuestro patrimonio, superando ciertos enfoques tradicionales (orientalismo, límites fronterizos políticos y religiosos o dependencias culturales). Por ello, es necesario abordar, desde una visión interdisciplinar, el estudio del arte de Al-Andalus y de los Reinos Hispanos en el contexto de estas redes que caracterizaron al Mediterráneo medieval, tanto cristiano como musulmán.

Investigadores principales:

Susana Calvo Capilla (UCM)
Juan Carlos Ruiz Souza (UCM)

Equipo de Investigación:

Isabel Arias Sánchez (MAN)
Emilio González Ferrín (US)
Miguel Marañón Ripoll (Instituto Cervantes)
Antonio Eloy Mompalao Miguez (UCM)
José Miguel Puerto Vázquez (UGR)
Alexandra Uscalescu Borbón (UCM)

Equipo de trabajo:

Cynthia Robinson (Cornell University)
Markam Rosser-Owen (V&A Museum)
Irene González Hernando (UCM)
Herbert González Zymka (UCM)
Noelia Silva Santa-Cruz (UCM)
Ángel Fuentes Ortiz (UCM)
Azucena Hernández Pérez (UCM)
Francisco Hernández Sánchez (UAM)
Óscar Montañal Gil (UCM)
Laura Molina López (UCM)
Maribel Parada-López de Cosguez (UCM)
Beno Paulino Montero (JH, Florencia)
Ana Pérez González (UCM)
Víctor Robasco García (UCM)



RESULTADOS ALCANZADOS

Gracias al apoyo de museos e instituciones dedicadas a la investigación, nacionales e internacionales, se han podido llevar a cabo diversas actividades de estudio y transferencia. Asimismo, durante 2015 y 2016 se han leído cinco tesis doctorales en el marco de este proyecto, y otras cuatro actualmente en preparación. La conjunción de estas relaciones institucionales con la formación de doctores [estancias, trabajo de campo, etc.] ha contribuido al aumento cualitativo de los resultados del proyecto.



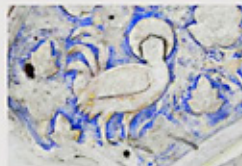
- ◆ Publicaciones y comunicaciones del proyecto entre 2014 y 2016. (Fuente: registros de datos)

► Foto de *khri talmi* (Museo Arqueológico Nacional, ca. 939-1013).

▼ Detalle de la arqueta andalusí del alcazar islámico de Toledo. (Museo de Santa Cruz), s. XI.

ACTIVIDADES REALIZADAS

Eventos como los seminarios "Instituciones, concepciones y representaciones políticas entre Oriente y Occidente del Mundo Islámico Medieval" o "Arte y poder en las cortes de Al-Andalus y de Egipto", celebrados en la Casa de Velázquez en 2015 y 2016, y las Jornadas "En busca del saber: espacios y redes de conocimiento en el Mediterráneo" (UCM, 2016), entre otros, han constituido importantes foros de difusión de los resultados obtenidos. Cabe destacar también las publicaciones en revistas y editoriales de prestigio como "El 'occidentalismo' de Hispania y la *khirra* artística mediterránea (siglos VI-VIII)" o "The Revue of Classical Antiquity in the Palace of Madinat al-Zahra' and its Role in the Construction of Caliphal Legitimacy". La abultada lista de títulos no contemplados aquí, así como los trabajos aún en prensa, son fiel reflejo de la actividad, calidad y productividad del trabajo de investigación acometido.

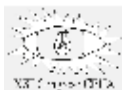


HAR2013-45578-R
1 de enero de 2014 -
31 de diciembre de 2016

Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
Facultad de Geografía e Historia (UCM)
MINECO - Código INEICO: 555402



<http://www.ucm.es/al-andalus-reinos-hispanos-y-egipto>



ASTROLABIOS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL: DE AL-ANDALUS A LOS REINOS CRISTIANOS

Autora: Azucena Hernández Pérez
Director: Antonio E. Momplet Míguez

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Frente y dorso del astrolabio andalusí firmado por Ibrāhīm Ibn Ša'īd al-Sāhī. Toledo, año 460 H /1067-1068. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 53331)

OBJETIVOS:

Catalogación y contextualización artística, cultural y científica de toda la producción astrolabista española medieval entre los siglos X y XV.

Análisis cultural (uso de los astrolabios en contextos no científicos), simbólico, suñuario y artístico (repertorio de elementos decorativos y relación con la producción artística de su época) y científico (descripción de cada una de las partes del astrolabio con todas sus inscripciones ya sean en árabe, latín y/o lenguas vernáculas).

METODOLOGÍA:

- Identificación exhaustiva de bibliografía directa e indirectamente relacionada con astrolabios y publicada en España, Europa y EE.UU hasta la actualidad.
- Análisis y estudio de fuentes primarias, transcritas y publicadas.
- Prospección y análisis de los astrolabios medievales andalusíes e hispanos conservados en instituciones públicas y privadas. Se constata la escasez de detalles publicados sobre la mayoría de los astrolabios y las atribuciones poco contrastadas y a veces contradictorias. El 90% de dichos astrolabios se conservan fuera de España.

FUENTES:

Tratados del Astrolabio y textos de astronomía andalusíes y de los reinos cristianos; *Kitāb tabaqāt al-umam* (Libro de las Categorías de las Naciones) de Šā'id al-Andalusí; documentos relativos a astrolabios del *scriptorium* del Monasterio de Sta María de Ripoll (siglos X y XI); obras sobre astrolabios del *scriptorium* de Alfonso X el Sabio (Corona de Castilla, siglo XIII); documentos sobre astrolabios de los reinados de Pedro IV el Ceremonioso, Juan I el Cazador y Martín I el Humano (Corona de Aragón, siglo XIV y principios del XV).

CONCLUSIONES:

La producción astrolabista andalusí, de la que nos han llegado 36 astrolabios que cubren los periodos califal omeya, taifa, almohade y nazarí, fue promovida por el poder civil y religioso. Algo similar ocurre con los 17 astrolabios que nos han llegado de los realizados en reinos cristianos hispanos (Coronas de Castilla y Aragón), de los cuales sólo uno está firmado y fechado. Las dificultades para establecer criterios de datación se han identificado y se plantea un método de sistematización del proceso de atribución de taller y datación. El estudio de campo está resultando de especial interés por la identificación de muchos elementos relevantes, no publicados hasta el momento por los historiadores de la ciencia, y que permiten plantear una modelización de los talleres y el proceso constructivo. El estudio de la evolución de los elementos decorativos y de las inscripciones así como la realización de análisis metalúrgicos para el conocimiento del sustrato material del astrolabio permitirán ofrecer un conjunto bien tramado de conclusiones cuando se complete la tesis en 2017.



Detalle del friso con flor de lis y dos leones de referente andalusí de un astrolabio con inscripciones en latín de probable taller hispano, s. XIV-XV. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 45307)

RESUMEN TEMÁTICO:

La ausencia de estudios sobre astrolabios medievales desde la perspectiva de la Historia del Arte ha motivado la puesta en marcha de esta tesis doctoral que responde al interés por la sinergia entre ciencia y arte. La tesis aborda la catalogación y contextualización artística, cultural y científica de toda la producción astrolabista española medieval entre los siglos X y XV. Son objeto de este estudio tanto los astrolabios realizados en al-Andalus como los de los reinos cristianos hispanos, como resultado de la difusión a esos territorios del astrolabio andalusí. El acercamiento al astrolabio se hace desde sus múltiples dimensiones:

- la científica, como instrumento de precisión de uso astronómico y matemático.
- la cultural como instrumento al servicio del culto, tanto islámico como cristiano y al servicio de la sociedad civil en contextos como el militar, urbanístico, agrimensur, etc.
- la simbólica, por la identificación del astrolabio con el Universo y con la medida del tiempo, aspectos ambos ligados a la dimensión sapiencial del poder.
- la suñuario y artística, por el interesante repertorio de elementos decorativos que incorpora y que le entroncan en la producción artística de su época convirtiéndolo en objeto deseado y apreciado a través de los siglos.



Detalle de la parte con punteros azules de un astrolabio con inscripciones en latín de probable taller hispano, s. XIV-XV. Museo de Hª de la Ciencia de Oxford (nº inv. 45307)

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN:

"Astrolabes for the King: the Astrolabe of Petrus Raimundus of Barcelona", en *Medieval Encounters: Astrolabes in Medieval Cultures*, Boston-Leiden, Brill, 2014 (en prensa); "El dragón en el astrolabio", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 13 (2015), pp. 19-31; "Astrolabios andalusíes e hispanos: de la precisión a la suntuosidad", *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 289-305; "Astrolabio andalusí de la Taifa de Toledo" y "Reloj de sol diplicto", *101 Obras Maestras: ciencia y arte en los museos y bibliotecas de Madrid* (www.101ObrasMaestras.com) del CSIC, UCM y otras instituciones, 2013.

FORMACIÓN DEL PINTOR Y PRÁCTICA DE LA PINTURA EN ESPAÑA (1350-1500)

HAR2012- 32720

RESUMEN TEMÁTICO: A partir de la excepcional conservación del conjunto funerario y de la documentación contractual del retablo y el sepulcro de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo se ha analizado una obra paradigmática de la pintura tardogótica castellana, enmarcada dentro de la promoción artística de la más alta nobleza castellana, los Luna y los Mendoza. Gracias a la colaboración de los miembros del proyecto pertenecientes a diferentes universidades, museos y el Instituto de Patrimonio Cultural Español se ha podido desarrollar un estudio multidisciplinar del retablo a partir de los estudios físicos, químicos e histórico-artísticos, que ha permitido comprender el desarrollo de los modos de producción del taller, la jerarquización del trabajo, la llegada y difusión de los nuevos estilemas a la Península, y la promoción artística dentro del contexto retórico visual de finales del siglo XV.

MIEMBROS DEL PROYECTO (miembros y colaboradores):

Historiadores del Arte

Javier Docampo (M. Prado) / Gloria Fernández (U. Ramon LLull) / M^{ra} Jesús López (UCM) / Víctor López (UCM) / Matilde Miquel (IP, UCM) / Olga Pérez Monzón (UCM) / Carmen Rallo / Iban Redondo (UCM)

Estudios Químicos

Ana Albar (IPCE) / Ángeles de Artega (IPCE) / Pilar Borrego (IPCE) / Concepción de Frutos (IPCE) / Marisa Gómez (IPCE) / Giulia Bruno (CTS)



Estudios Físicos

Miriam Bueso (IPCE)/ Alfonso Domingo (UCM)/ Beatriz Mayans (IPCE)/ Ana Rosa García (IPCE)/ Camen Vega (IPCE-Visiona)

Restauradoras

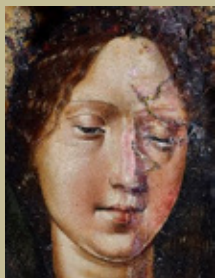
Ana Carrasón (IPCE) / Rocío Bruquetas (M. América)

Técnicos de Imagen

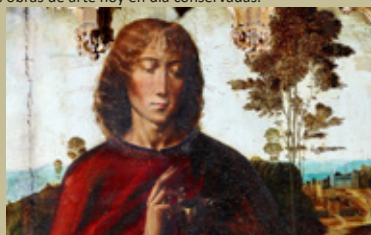
Ángeles Anaya (IPCE) / Tomás Antelo (IPCE)

Historia de la Ciencia

Stefanos Kroustallis (U. Castilla-La Mancha)



OBJETIVOS Y METODOLOGÍA: El objetivo es profundizar en el conocimiento del proceso de formación de los pintores del periodo gótico desde un punto de vista artístico y social, en el que se atiende tanto a las características de los contratos de aprendizaje como a todas las noticias referidas a la práctica de la pintura en el interior de los talleres bajomedievales en España. La rica documentación conservada y las referencias que estas fuentes proporcionan permiten un acercamiento al arte de la pintura en todo el territorio hispánico entre 1350 y 1500, con el propósito de unificar criterios y técnicas artísticas documentadas, y contrastarlas con los análisis científico-técnicos obtenidos de las obras de arte hoy en día conservadas.



RESULTADOS ALCANZADOS: El estudio monográfico del proyecto centrado en el retablo de Santiago de la capilla Luna ha permitido unir esfuerzos, crear un grupo de trabajo consolidado y activo, e investigar el sistema de trabajo, promoción y transmisión del conocimiento artístico, los medios de penetración y difusión de la pintura flamenca en Castilla, así como el mecenazgo artístico. De modo particular, ha permitido la identificación de maestros como Juan Guas, participe en el diseño de las obras analizadas, y a un desconocido pintor flamenco vinculado con la figura de Michael Sittow como uno de los autores del retablo.



ACTIVIDADES REALIZADAS:

Congresos: IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval. *Ver y Crear. Obrador y Mercados Pictóricos en la España Gótica / Retórica Artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto / Dorados y Plateados en la pintura y policromía medieval.*

Principales publicaciones como grupo: *Ver y Crear. Obrador y Mercados Pictóricos en la España Gótica*, La Ergástula, Madrid, 2016 / *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Editorial Complutense, Madrid, 2017 / *Retórica Artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Sílex, Madrid, 2017 / Video de difusión del proceso de estudio técnico del retablo y sepulcro de la capilla Luna de la catedral de Toledo: <https://www.facebook.com/ipcepatrimonio/videos>



FORMACIÓN DEL PINTOR Y PRÁCTICA DE LA PINTURA EN ESPAÑA (1350-1500)

HAR2012-32720 Código Unesco: 550602

Duración: 1 Enero 2013- 30 Noviembre 2016

<https://www.ucm.es/formacionpintor>



Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
Fac. Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid



LA FORMACIÓN DEL PINTOR Y LA PRÁCTICA DE LA PINTURA EN LOS REINOS HISPANOS (1350-1550)

MATILDE MIQUEL JUAN

OLGA PÉREZ MONZÓN

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

A través de la excepcional conservación del conjunto funerario y de la documentación contractual del retablo y el sepulcro de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo se ha analizado una obra paradigmática de la pintura tardogótica castellana, enmarcada dentro de la promoción artística de la más alta nobleza castellana, los Luna y los Mendoza. Gracias a la participación activa y comprometida del Instituto del Patrimonio Cultural de España se ha podido desarrollar un estudio multidisciplinar del retablo a partir de los estudios físicos, químicos e histórico-artísticos, que ha permitido comprender el desarrollo de los modos de producción del taller, la jerarquización del trabajo, la llegada de las modas flamencas a la Península, y la promoción artística dentro del contexto retórico visual de finales del siglo XV.

ABSTRACT

Through the exceptional conservation of the funerary complex and contractual documentation altarpiece and the tomb chapel of Santiago in the cathedral Toledo it has analyzed a paradigm of the Castilian Late Gothic painting, framed within the artistic promotion of the highest Castilian nobility, Luna and Mendoza. Thanks to the participation active and committed of the Institute of Spanish Cultural Heritage has been able to develop a multidisciplinary study of the altarpiece from the physical, chemical and art historical studies has allowed understanding the development of modes of production workshop, the hierarchy of work, the arrival of Flemish fashion to the Peninsula, and the artistic promotion within the context of visual rhetoric late fifteenth century.

A finales del 2012 el Ministerio de Economía y Competitividad concedió un proyecto de investigación a desarrollar en tres años, bajo el título: «Formación del pintor y práctica de la pintura en los reinos hispanos (1350-1500)» (HAR 2012-32720), con el objetivo de profundizar en el conocimiento del proceso de formación de los pintores del periodo gótico desde un punto de vista artístico y social, en el que se atendiera tanto a las características de los contratos de aprendizaje como a todas las noticias referidas a la práctica de la pintura en el interior de los talleres bajomedievales en España. La rica documentación conservada y las referencias que estas fuentes proporcionan permiten un acercamiento al arte de la pintura en todo el territorio hispánico entre 1350 y 1500, con el propósito de unificar criterios y técnicas artísticas documentadas, y contrastarlas con los análisis científico-técnicos obtenidos de las obras de arte hoy en día conservadas. En el 2016, el último año de proyecto, concedida una prórroga de 11 meses, es posible valorar el trabajo desarrollado en el análisis de la labor del artista y la organización del obrador, la práctica de la pintura y la transmisión del conocimiento, desde un punto de vista general centrado en territorio hispánico y, de modo más específico pero con un carácter ejemplar, a través del estudio realizado en el retablo de Santiago de la capilla Luna de la catedral de Toledo.

La excepcionalidad de la decoración de la capilla Luna, la calidad del retablo de Santiago y la maestría desplegada en el sepulcro de Álvaro de Luna y su esposa Juana Pimentel permiten comprender y analizar en profundidad la producción artística de la Castilla del siglo xv. Además, se conserva tanto la documentación del contrato como la propia obra, una condición singular que favorecía que este conjunto fijara la atención de los integrantes del proyecto y se adentrara en las labores de investigación vinculadas al funcionamiento de los talleres de pintura en la Castilla del siglo xv, que podían servir de parangón con otros casos de estudios de la Península. Y ha resultado de gran interés esta visión holística planteada del conjunto de la capilla; al valorar e integrar el retablo dentro de un enclave arquitectónico de carácter funerario, con su propia jerarquización de monumentos tumulares vinculados a las elites del momento que desplegaron en su promoción artística una elevada dosis de intelectualidad y buscaron unos apreciables niveles de maestría estética. Además, el retablo surge como una piedra angular dentro del panorama amplio, y a veces árido, de la pintura tardogótica castellana posibilitándonos su conocimiento desde diferentes enfoques y disciplinas de análisis.

El proyecto está formado por 25 especialistas en historia, historia del arte, restauración, patrimonio, técnicos en análisis físicos, químicos y de imagen. El medio más adecuado para coordinar a tal número de personas, de diferentes centros y comunidades autónomas, ha sido el centrarse en una obra de arte excepcional que nos permitía a todos trabajar en común en una única pieza que requería el estudio desde las diferentes especialidades, y la imperiosa necesidad de compartir conocimientos para poder avanzar, y procurar nuevas respuestas a problemas insolubles desde una disciplina, pero que con la ayuda de todos se podía prosperar. Para ello, la constante puesta al día de los avances que se producían por parte de los diferentes grupos de estudios (visuales, físicos y químicos) es fundamental; reuniones internas con unos objetivos específicos (Avances en Estudios Físicos, Perspectivas de trabajo para el 2014, etc), o seminarios abiertos sobre temas de interés (Seminario Dorados y Plateados en la Pintura Hispana) son actividades que nos han ayudado a competetrarnos con otras metodologías, perspectivas de estudio, vocabulario técnico y artístico,

temas de trabajo, fuentes documentales, técnicas de análisis físicos y químicos, paleografía o fotografía.

La propuesta de aglutinar a un grupo de especialistas de diferentes especialidades permitía trabajar en común y proyectar un estudio modélico de una obra de arte, pero igualmente establecer un protocolo de actuación que pudiera convertirse en un modelo para procesos de investigación de esta índole, y comprobar el posible grado de éxito y beneficio mutuo.

UN ESTUDIO EN COMÚN. EL PROCESO DE TRABAJO EN LA CAPILLA LUNA

Para emprender el estudio de la capilla de Álvaro de Luna se realizó un seminario y una visita técnica de todos los integrantes del proyecto para conocer de cerca la viabilidad del trabajo, la potencialidad de los resultados y las necesidades que a lo largo del proyecto iban a ser necesarias. Del 30 de junio al 18 de julio de 2014 se trabajó *in situ* en la capilla de Santiago de la Catedral de Toledo, y para coordinar la labor de los tres grupos de trabajo: físicos, químicos y visuales, se diseñó un cronograma de actividades muy ajustado, para garantizar el trabajo de cada uno de los integrantes de cada especialidad, en el que se permitiera además transmitir las noticias y primeras impresiones de cada uno de los grupos a los restantes miembros del proyecto de investigación. Tras la visita técnica, la realización de fotografías especializadas y el análisis de los resultados iniciales se han realizado seminarios internos para poner en común los conocimientos de la capilla y los planteamientos que se iban a exponer como conclusivos en los diferentes *simposia* organizados dentro del proyecto y en las publicaciones finales.

La participación activa del Instituto del Patrimonio Cultural de España ha hecho que la labor de los historiadores del arte centrada en el análisis formal y técnico de la pintura, la personalidad de los artistas, su formación y evolución estilística en este retablo de Santiago se combine con la investigación más puramente material basada en los estudios físicos y químicos. La aportación del grupo de Estudios Físicos se concreta en la obtención, mediante técnicas de imagen como la radiografía y la reflectografía de infrarrojos, es decir, de información que no es accesible en la observación directa de la obra. Se trata de técnicas que no requieren de toma de muestra y proporcionan imágenes cuyo estudio comparativo constituye una documentación gráfica imprescindible para abordar una posterior investigación, conocer procesos de alteración sufridos por los materiales debido a microorganismos, condiciones ambientales adversas, contaminación o envejecimiento que pueden comprometer seriamente la pervivencia de las obras, o en su caso un proceso de conservación y/o restauración.

Los análisis experimentales empleando métodos físico-químicos hoy en día son una parte esencial del conocimiento técnico de las obras de arte, que garantiza la correcta interpretación de los resultados, y su labor mantiene una estrecha relación con los trabajos realizados en estudios físicos. La labor realizada en el laboratorio de análisis de materiales es secuencial y se basa en la combinación de diversos métodos. Todos ellos se pueden clasificar de forma genérica basándose en el punto de partida de obtención de los datos en los efectuados sin toma de muestras y los realizados con toma de muestras. Estos últimos

análisis con toma de muestras se diferencian entre sí en función del tipo de dato que se quiere obtener y de la naturaleza del material a estudiar en métodos morfológicos, elementales y composicionales.

CONCLUSIONES

La conjunción de toda esta información y su análisis de forma conjunta ha permitido el enriquecimiento intelectual de los miembros del proyecto y el establecimiento de un grupo de trabajo consolidado y activo. Además, ha ayudado a mejorar el conocimiento de las técnicas y prácticas artísticas, la tecnología de fabricación, el proceso de transmisión y difusión de los diseños y los modos de presentación y observación del retablo de Santiago, de forma monográfica, pero como un modelo parangonable a otros casos peninsulares, y que en definitiva ayudan a comprender aspectos de los distintos procedimientos implicados en la obra final.

Para difundir el trabajo, y a la vez como un medio para garantizar nuestra respetuosa labor patrimonial, se ha filmado y fotografiado todo el proceso técnico de estudio, y a la vez diariamente a través de twitter (<https://twitter.com/PinturaHispana>) se exponían las tareas y avances llevadas a cabo. Las conclusiones últimas del proyecto se han expuesto, por una parte en las IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval, dedicadas a *Ver y Crear. Obradores y Mercados Pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, que se publicará en dos libros editados respectivamente por la editorial La Ergástula y la Editorial Complutense. Y, por otra parte, debido a los resultados extraídos del estudio monográfico del retablo de Santiago de la capilla Luna, y el simposio internacional celebrado en la Catedral de Toledo, la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, y el Museo Nacional del Prado, se tiene previsto y acordado la publicación de un volumen monográfico en la editorial Sílex, bajo el título: *Retórica Artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. La información de dichos congresos se ha difundido a través de la web del proyecto (<https://www.ucm.es/formacionpintor>), la web del IPCE (<http://ipce.mcu.es/>), la página de facebook del IPCE (<https://www.facebook.com/ipcepatrimonio/timeline>) y la web del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid (<http://www.ucm.es/artemedieval>), además de otros espacios web especializados.



Fig. 1. Capilla Luna de la catedral Primada de Toledo



Fig. 2. Capilla Luna durante las labores de estudio. Catedral Primada de Toledo.



Fig. 3. Retablo de Santiago, capilla Luna. Catedral Primada de Toledo

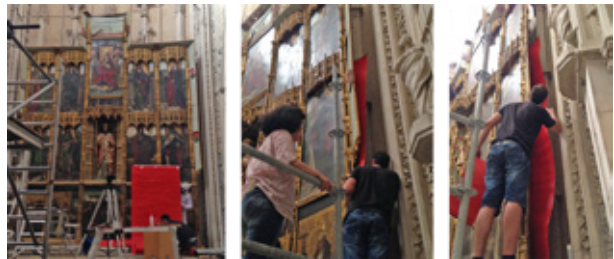


Fig. 4. Proceso técnico para la colocación de placas de RX en la capilla Luna. Catedral Primada de Toledo.



Fig. 5. Proceso de estudios químicos del retablo de Santiago. Catedral Primada de Toledo.



LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO TÉCNICO EN LOS ARQUITECTOS DE LA CORONA DE ARAGÓN (1392-1506)

Autor: Víctor Daniel López Lorente
Directoras: Matilde Miquel Juan y Olga Pérez Monzón

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL), FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN TEMÁTICO:

Esta tesis doctoral en desarrollo persigue la definición de los cauces de transmisión del conocimiento técnico y la formación de los profesionales de la construcción en el siglo XV. Se trata de analizar los preludios a la propia creación artística y a la vez los cauces a partir de los cuales se forman los maestros canteros y se extienden las novedades e innovaciones técnicas por el territorio peninsular a partir del estudio de los propios edificios y su decoración escultórica, así como de la documentación conservada. El interés por este tema es especialmente sugestivo al aplicarlo a la arquitectura del siglo XV, cuando se produce en toda Europa una auténtica revolución de las formas y del conocimiento científico constructivo, que se inició en el siglo XIII y que tuvo su punto de máximo esplendor precisamente en el período que se está estudiando. Es por ello que el análisis de la formación, aparición y expansión de estas novedades desde los presupuestos del saber técnico aporta un nuevo punto de vista y un valor añadido al conocimiento de la arquitectura gótica.

Para concretar esta hipótesis de partida, el trabajo se divide en cuatro grandes ejes que estudian: La formación de los maestros, el control del aprendizaje y la organización de los talleres; los viajes de los arquitectos; los dibujos y maquetas como medio de transmisión de formas y diseños; y las transferencias de modelos entre los arquitectos y otros artistas.



Torre campanario de la Seu Vella de Lérida



Torre campanario de la iglesia de Santa María de Cervera



Torre campanario de la Catedral de Valencia

OBJETIVOS:

- Conseguir un conocimiento completo y profundo de cómo se forjó el conocimiento que dio lugar a la renovación de la arquitectura gótica en la Corona de Aragón durante el siglo XV.
- Elaborar una cartografía que permita comprobar las repercusiones del fenómeno migratorio de maestros de obras y cuadrillas de canteros.
- Establecer relaciones entre maestros y discípulos, que permitan conocer en profundidad la trayectoria de algunos arquitectos.
- Valorar el uso de maquetas y dibujos, y analizar la finalidad de los mismos.
- Estudiar en profundidad las colaboraciones entre diferentes artistas y las transferencias de formas y diseños.

METODOLOGÍA:

La investigación combina el trabajo de campo con la revisión y el estudio de la documentación transcrita y publicada. Con el objeto de facilitar la comprensión y avance en los datos encontrados, se están elaborando tablas comparativas de las prácticas arquitectónicas desarrolladas, maestros principales, filiaciones estilísticas, su cronología y espacio geográfico con el objeto de facilitar la comprensión y avance en el conocimiento de la arquitectura hispana del siglo XV.



Maqueta en madera de una aguja calada, Museo Municipal de Valencia



Gráfico con el origen de los maestros mayores de obra de las catedrales de Barcelona, Girona, Lérida, Perpiñán, Tarragona y Tortosa (siglo XV)

FUENTES:

Capitulaciones de obras; libros de obra y fábrica; contratos de aprendizaje; testamentos; inventarios *post mortem*; actas de visuras y de reuniones de arquitectos; y documentación gráfica (trazas, muestras, montes).

CONCLUSIONES:

El estudio de la transmisión del conocimiento artístico es un tema complejo, debido a que la difusión de las novedades y la introducción de nuevos modelos y diseños no se produjo por una sola vía, ni en una única dirección. La renovación del panorama edilicio que se produjo en la Corona de Aragón en el siglo XV se gestó en los grandes centros artísticos europeos, y desde allí las novedades se trasladaron primero a las principales capitales de la Corona de Aragón, y posteriormente a la periferia, por medio del viaje de los maestros, y de las obras de arte, los dibujos, las maquetas y las microarquitecturas.

La reglamentación del aprendizaje y las relaciones entre los menestrales dedicados a los oficios artísticos fueron factores decisivos en la difusión de este intercambio artístico. Los clientes, muchos de los cuáles se habían formado y conocían las grandes cortes europeas, jugaron un papel decisivo, pues favorecieron las trayectorias de algunos de los maestros de obras más destacados que, al llegar a la Península, carecían de referencias inmediatas en el medio local. El estudio de todos estos vectores de transmisión de conocimientos permitirá plantear unas conclusiones fundamentadas cuando la tesis doctoral se finalice, en el año 2017.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN:

"Las visuras en los retablos de la Corona de Aragón: Dos casos de estudio en Valencia y Barcelona", en M. Miquel Juan, M. y O. Pérez Monzón (Coords.), *Añilando en pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, en prensa; "Construyendo edificios de oro y plata. Las relaciones entre la orfebrería y la arquitectura en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)", *Codex aquilarensis*, nº 31, 2015, pp. 167-184; "El cuaderno de *amostres, images e empíns* de Rotllí Gaultier (doc. 1392-1441). La importancia del dibujo como medio de transmisión del conocimiento", en B. Alonso Ruiz y J. C. Rodríguez Estévez (coords.), *Sevilla, 1514: Arquitectos taradagóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, en prensa; "La guerra y el maestro Ysambar (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del taradagótico hispano", *Roda da Fortuna. Revista Eletrónica sobre Antiguidade e Medieval*, v. 3, nº 1-1 (nº especial), 2014, pp. 410-450.

EL SEPULCRO COMO ESPACIO NARRATIVO: CASTILLA SIGLOS XII AL XIV.



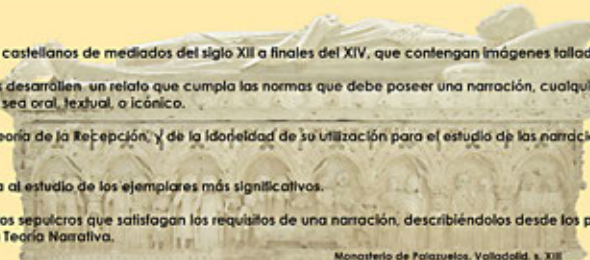
Elena Sepúlveda Iturzaeta
Dir^a. Dra. María Poza Yagüe
Dpto. Arte I. Medieval

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



1 RESUMEN TEMÁTICO.

- * Revisión de los monumentos funerarios castellanos de mediados del siglo XII a finales del XIV, que contengan imágenes talladas.
- * Selección de aquellos cuyas imágenes desarrollen un relato que cumpla las normas que debe poseer una narración, cualquiera que sea el medio en que se exprese: ya sea oral, textual, o icónico.
- * Exposición de la Teoría Narrativa y la Teoría de la Recepción, y de la idoneidad de su utilización para el estudio de las narraciones icónicas.
- * Aplicación de la metodología narrativa al estudio de los ejemplares más significativos.
- * Realización de un catálogo con aquellos sepulcros que satisfagan los requisitos de una narración, describiéndolos desde los puntos de vista tipológico, iconográfico, y de la Teoría Narrativa.



Monasterio de Palazuelos, Valladolid, s. XIII

2 OBJETIVOS.

- * Demostrar cómo las imágenes contenidas en los sepulcros son capaces de contar historias que posean las propiedades inherentes a cualquier tipo de narración, como son: diacronía, causalidad, trascendencia, etc.



Episodios secuenciales

Asisiglesia, Gasci Givri, Colegiata de S. Miguel, Aguilar de Campoo, Palencia, s. XII

Imágenes de causa/efecto



Sucesos transcendentales de la narración



Monasterio de Sta. María de la Vega, Palencia, s. XIII

- * Examinar los sepulcros desde una perspectiva multidisciplinar: socio-económica, artística, costumbrista, o semiológica, haciendo hincapié en las técnicas narrativas empleadas por sus creadores.
- * Determinar qué ventajas aportaría al conocimiento de los monumentos funerarios, su estudio desde un enfoque narratológico.

3 METODOLOGÍA.

- * Indagación en bibliotecas, archivos, y hemerotecas. Confección de fichas sobre las fuentes consultadas.



- * Visita a los sepulcros seleccionados, para realizar mediciones y fotografías.



- * Análisis de los datos recogidos.

4 FUENTES.

- * Examen in situ de los monumentos funerarios.
- * Documentación sobre enterramientos: libros, artículos, actas de congresos, archivos diocesanos, etc.
- * Estudios sobre Teoría Narrativa, y su aplicación a los relatos icónicos.

5 CONCLUSIONES.

- * Las historias reflejadas en los sepulcros sí poseen las características propias de una narración, y estimulan la participación del espectador para realizar su propia interpretación de las imágenes en función de su propio bagaje cultural, idiosincrasia, y las circunstancias históricas que le rodean.
- * El estudio del sepulcro por medio de la metodología narratológica, constituye un método alternativo que enriquece su conocimiento y ayuda a su identificación en base a la detección del uso de determinados recursos narrativos propios de cada taller.



LAS CATEDRALES GALLEGAS EN LA EDAD MEDIA: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA

DAVID CHAO CASTRO

MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN, DENTRO DE LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN FUNDAMENTAL NO ORIENTADA.

HAR2012-37249 2012/2016 UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen temático:

Código UNESCO: 550602

La catedral, tanto en su aspecto institucional como edificio, constituyó uno de los referentes más destacados en la Europa de la Edad Media, relevancia que se mantiene hasta la actualidad a pesar de la variación de criterios y perspectivas que introduce el mundo contemporáneo y las tendencias artísticas que de él se derivan.

En el caso gallego son cinco las sedes episcopales que han legado hasta nuestros días, conservando una buena parte del patrimonio medieval, que aun en la actualidad constituye un hito significativo de la realidad de nuestra Comunidad. Por supuesto, por razones obvias, la catedral compostelana constituye el ejemplo más rico y vanguardista en diversos momentos de la historia del Arte, para ello no debe olvidarse la aproximación a los restantes ejemplos; ya que el enfoque se basa en el espacio como condicionante de la estructura arquitectónica en relación a las exigencias de los usos y funcionamiento (litúrgicos, ceremoniales, socioeconómicos e incluso urbanos); la imagen como paradigma de creencias, dogmas, preceptos, en esencia, como memoria y representación; y la cultura como amplio elemento de fusión de formas, espacios, pensamientos, corrientes socioeconómicas y, por supuesto, de poder.

Resultados alcanzados:

- Análisis de los conjuntos catedralicios no solo como producciones artísticas aisladas, sino también y lo que es más importante, como hito cultural y simbólico en el que se reflejan los principios de identidad, memoria y autenticidad de la población.

- Análisis individual de cada una de las catedrales gallegas en cuestiones de espacio, imagen y cultura material e inmaterial. Como se puede comprobar a través de las actividades realizadas, la mayoría de los trabajos se refieren a algún aspecto particular, destacado, por supuesto, la catedral compostelana dada su magnitud, su configuración como punto de partida del camino de peregrinación, su incidencia en la propia ciudad y las restantes catedrales, así como su irradiación en cuestiones de espacio, devociones, poder...

- No obstante se ha planteado un estudio conjunto del tardogótico en todas ellas, ya que se trata de un período en el que no se había profundizado por parte de los medievalistas.

- Se han establecido relaciones con la sucedida en otras fábricas medievales castellanas a las sucesivas fases románicas, como San Isidoro de León (para los casos compostelana y tudense), San Vicente de Ávila (Santiago y Ourense), y conjuntos catedralicios, como Oviedo o Ciudad Rodrigo en España; y Braga, Porto, Coimbra o Lisboa, en Portugal. Ya en el gótico, el ejemplo tudense ha obligado a establecer relaciones con Francia (las cuales han sido difundidas en París como se indica en el apartado correspondiente) y Portugal.

- Se han valorado las principales fuentes documentales, gráficas y literarias, de tal manera que se ha llevado a cabo un corpus imprescindible para acometer los diferentes Planes Directores de los templos, estados de la cuestión o la puesta en valor por medio de actuaciones de conservación o rehabilitación.

- En la actualidad se está preparando un encuentro científico acerca del papel artístico e histórico de los conjuntos catedralicios en los distintos reinos peninsulares y su repercusión en el espacio, la imagen y la cultura de la Edad Media. Ello permitirá la confrontación de los casos gallegos estudiados en este proyecto con otros -caso de Castilla, Andalucía, Levante, Portugal, Francia, Centroeuropa...- en aras a conseguir plantear un panorama mucho más amplio y esclarecedor sobre el mundo de las catedrales en la Edad Media, así como su conservación y experiencias de actuación en este tipo de bienes.

Objetivos y metodología:

1. Analizar, estudiar y comprender la imagen cultural del conjunto monumental catedralicio de la Galicia medieval, tanto en su valor de colectivo como en su valor individual.

2. Establecer de relaciones con otros conjuntos catedralicios del entorno Peninsular y europeo del momento. Dilucidar de los resultados del proyecto una vez concluido, tanto hacia ámbitos científico-académicos como hacia los distintos niveles educativos y sociales, de manera que se proyecte un conocimiento más preciso y exhaustivo de las catedrales gallegas en el Medioevo.

3. Fijar la temática de espacialidad, imagen y cultura como referentes conceptuales para el abordaje de la realidad catedralicia gallega en la Edad Media, para superar el análisis tradicional marcado por una historiografía fundamentada en el estudio de la institución y de la evolución constructiva y formal y abrir la vía hacia el desarrollo de una perspectiva histórica cultural y artística de amplio espectro.

4. Conformar una línea de investigación basada en el conocimiento de los fuentes documentales, para las catedrales gallegas medievales que favorezca el proceso de conservación y rehabilitación de estos bienes culturales, y que pueda revertir en la garantía de la conservación de los valores del mismo.

5. Realización de un encuentro científico interdisciplinar, entre especialistas nacionales e internacionales expertos en la conservación y la actuación en estos bienes, de manera que este proyecto centrado en las catedrales gallegas pueda ser contrastado y enriquecido con otros estudios de similares características que están siendo acometidos en otras zonas de la Península Ibérica y del resto de Europa.

En el Proyecto de Investigación que aquí se presenta se está aplicando una METODOLOGÍA acorde con los objetivos señalados: plantear un sistema de investigación que garantice la obtención de resultados óptimos en relación con los conjuntos monumentales catedralicios de la Galicia del Medioevo. Con esta metodología, y dada la dificultad que acarrea un tema tan amplio y disperso en el que a sus fuentes se refiere, ofrecen una gran importancia no solo los propios conjuntos edificios (integrados en ellos tanto la arquitectura como el desarrollo monumental de portadas y capiteles, así como también los sepulcros y las piezas suntuarias y ornamentales dispersas por los respectivos edificios y sus museos), sino también las lecturas y variados bibliográficos y documentales que permiten aproximarnos de manera científica a cada uno de los ejes temáticos propuestos a la hora de abordar este amplio estudio: espacio, imagen y cultura. Todo ello como resultado de la conjunción de intereses particulares y colectivos; de soluciones constructivas e iconográficas ante necesidades litúrgicas, dogmáticas, ceremoniales y de representación; y de condicionantes socioeconómicos determinantes en cada momento.

Miembros del equipo investigador:

Chao Castro, David (I.P.) / Barral Rivadulla, M^a Dolores / Cendón Fernández, María / Fernández Rodríguez, Begoña / Fraga Sampedro, M^a Dolores / Núñez Rodríguez, Manuel.



El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales

Responsable: María Victoria Herráez Ortega
Organismo concesor: Ministerio de Economía y Competitividad
Referencia: HAR2013-44536-R
Vigencia: hasta 2017

Institución de realización del proyecto: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales

Resumen:

La interpretación de las obras de arte, su verdadera función y significado no pueden llegar a conocerse con independencia del promotor.

La hipótesis de la que parte el proyecto es que en la Baja Edad Media castellana los obispos protagonizaron una parte fundamental de la creación artística, especialmente en las catedrales que estuvieron bajo su gobierno, y que ellos fueron los principales responsables de la introducción de novedades y del movimiento de artistas, modelos y obras entre unas sedes y otras.

Código UNESCO: 550602

Web: <http://institutos.unileon.es/instituto-estudios-medievales>

Miembros del equipo investigador:

Cosmen Alonso, Concepción
Dominguez Sánchez, Santiago
Herráez Ortega, M^a Victoria
Laguna Pául, Teresa
Tejón Pablos, M^a Dolores
Vaidés Fernández, Manuel

Objetivos Generales: Conocer el ideario artístico de los principales promotores episcopales de la Baja Edad Media castellana
Hacer una interpretación más profunda y afinada de las obras realizadas en algunas de las catedrales más relevantes del reino (Burgos, Palencia, Salamanca, Sevilla y Toledo)

Objetivos Específicos: Precisar los trabajos que se desarrollaron en las distintas iglesias mayores
Definir el papel de los prelados en las labores artísticas llevadas a cabo
Analizar las particularidades de las distintas obras objeto de estudio (espacios, formas e iconografía)
Establecer la relación de los promotores con la filiación, función y significado de las obras.

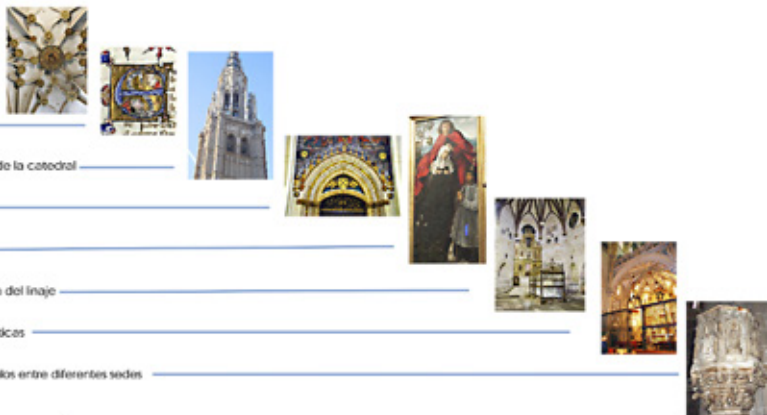
Metodología interdisciplinar: Se complementan la historia, la diplomática, la epigrafía, la literatura y la historia del arte.

El análisis de la trayectoria de los obispos que se movían entre las sedes propuestas, como generadores de la producción artística ligada a sus respectivas catedrales, está muy estrechamente vinculado a las modernas metodologías científicas interdisciplinarias de aproximación al hecho histórico y artístico, que tienen en cuenta no sólo la búsqueda y estudio de datos y obras, sino también el establecimiento de relaciones más amplias entre éstas, sus patronos, sus autores, su marco cronológico y geográfico, la mentalidad de la época en que se gestaron y la plasmación de las necesidades de carácter cultural, pero también político-social, económico y religioso de los actores implicados en el proceso de producción artística.

Resultados alcanzados:

Se están valorando:

- El origen social del promotor
- La relación con los reyes
- Implicación en las necesidades de la catedral
- Relaciones con el cabildo
- Devociones personales
- Propaganda personal y memoria del linaje
- Introducción de novedades artísticas
- Movimiento de artistas y/o modelos entre diferentes sedes



Actividades realizadas y programadas:

Seminario: El patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales castellanas. León, noviembre de 2015
Seminario: El patronazgo episcopal del siglo XIV en las catedrales de Toledo y Salamanca. León, noviembre de 2016
Congreso Internacional: Obispos y catedrales. La creación artística en Castilla en la Baja Edad Media, octubre de 2017

Participación en la red de excelencia "Ars Medievalis"

EL PATRONAZGO ARTÍSTICO EN EL REINO DE CASTILLA Y LEÓN (1230-1500). OBISPOS Y CATEDRALES

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA

DOLORES TEIJEIRA PABLOS

CONCEPCIÓN COSMEN ALONSO

Universidad de León

Con este título se está desarrollando en la Universidad de León un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER (HAR2013-44536-R).

La hipótesis de la que parte el trabajo es que en la Baja Edad Media castellana los preladados tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de la creación artística, especialmente en las catedrales que estuvieron bajo su gobierno, y que ellos fueron responsables de la introducción de novedades y del movimiento de artistas, modelos y obras entre unas sedes y otras.

Los objetivos generales son: Conocer el ideario artístico de los principales promotores episcopales de la Baja Edad Media castellana y, a través del mismo, hacer una interpretación más profunda de las obras realizadas en catedrales relevantes del reino. El marco temporal en el que nos movemos está delimitado por la unión de los reinos de León y Castilla bajo la corona de Fernando III, en 1230, y por el final de la Edad Media, ca. 1500. El ámbito territorial de Castilla y León en ese lapso de tiempo era amplísimo y las obras episcopales muy numerosas. Por ello, hemos seleccionado una serie de centros catedralicios de especial importancia: Burgos, Toledo, Sevilla, Palencia y Salamanca. Burgos era la capital política del reino; Toledo, la capital espiritual y Sevilla, la nueva ciudad cristiana en la que los monarcas de Castilla asentaron su poder. Palencia y Salamanca también fueron sedes destacadas en la Baja Edad Media y, sobre todo, estuvieron gobernadas por algunos de los preladados que, finalmente, ejercieron el pontificado en alguna de las otras tres diócesis.

Como objetivos específicos hemos planteado: Precisar los trabajos desarrollados en algunas catedrales castellanas de la Baja Edad Media que formaron parte del *cursus honorum* de diversos obispos; determinar el papel de los eclesiásticos en las labores artísticas llevadas

a cabo en los ejemplos seleccionados; analizar las particularidades de las distintas obras objeto de estudio (espacios, formas e iconografía) y establecer la relación de los promotores con la filiación, función y significado de las distintas obras.

La necesidad de conocer al personaje, su línea vital: origen, formación, relaciones, intereses culturales y religiosos, etc., exige la utilización de una metodología interdisciplinar en la que se combina la Historia del Arte con el estudio del contexto histórico, las fuentes documentales, diplomáticas, epigráficas y literarias.

Por otro lado, el análisis de las obras artísticas requiere la recogida *in situ* de los materiales artísticos y epigráficos, así como una exhaustiva revisión documental y bibliográfica.

A partir de la recopilación de todos los datos y de los estudios anteriores, el tema y los objetivos propuestos requieren la aplicación de un método sociológico, puesto que la personalidad del promotor, su formación intelectual, relaciones políticas y personales, así como el entorno cultural y la disponibilidad económica, son factores que determinan el aspecto y contenido final de la obra.

Del mismo modo, es necesario un estudio iconográfico de las formas y los temas representados en las obras promovidas por los prelados para conocer su significado y capacidad de transmisión de mensajes propagandísticos. Para ello, se añaden a las fuentes mencionadas anteriormente, las de tipo crítico-literario, filosófico y teológico, que hayan podido servir de inspiración para los programas.

PERSPECTIVAS SOBRE EL PATRONAZGO EPISCOPAL CASTELLANO-LEONÉS DEL ÚLTIMO GÓTICO

Presentamos aquí un pequeño bosquejo de los asuntos y los enfoques con los que hemos estado trabajando hasta el momento.

El siglo xv ofrece un panorama muy rico en el desarrollo de las artes en el reino de Castilla y León y, al mismo tiempo, las fuentes de información son mucho más explícitas que en periodos anteriores, por lo que resulta una etapa especialmente atractiva dentro de la Baja Edad Media. Además, el poder político que llegaron a tener los prelados en esta centuria permitió a algunos de ellos contar con medios suficientes para encargar importantes obras artísticas.

Desde el punto de vista del encargo artístico, a partir de los estudios que hemos realizado hasta el momento, podemos plantear que:

1. El origen social del promotor no es especialmente importante o no se refleja de una forma determinante en su labor de patronazgo. Es cierto que la mayoría de los prelados pertenecían a familias aristocráticas, pero en aquellos casos en los que procedían de un linaje menos encumbrado, no se advierte una menor actividad promotora. Más bien, al contrario, parece que se esfuerzan por cultivar esa faceta, entre otros fines, como elemento de prestigio y aproximación a la nobleza más cercana al rey. Sirvan como ejemplo dos grandes promotores: Fray Alonso de Burgos, que había sido criado de Pablo de Santa María y Sancho de Rojas, que procedía de una familia con un cierto acomodo social gracias a los Trastámara.

2. La relación que los prelados mantienen con los reyes y el entorno cortesano sí es relevante.

Don Diego de Anaya se puede considerar una excepción en el panorama episcopal del siglo xv, ya que trató de apartarse de la parafernalia política y vivir con mayor discreción y sencillez su vocación religiosa. En relación con esto, su patronazgo desarrolla sus propios intereses y gusto personal, con la fundación del colegio de San Bartolomé de Salamanca, y una labor de carácter intelectual. Su conocido sepulcro no está en relación con los artistas del entorno cortesano (p. ej. con los talleres toledanos) y presenta una iconografía muy interesante. El tema del león, el pequeño can y el lebrél, que se sitúan a los pies de la imagen yacente, tiene su fuente en un libro que el propio Anaya mandó escribir: *La Novela moral de Gracián*, también conocida como *Tratado y semblanza de Gracián*, un texto muy crítico con la política castellana del momento. El león representa al rey, el lebrél, a don Álvaro de Luna y el pequeño can es el propio prelado, a quien el monarca protege de las zarpas del sabueso.

Un ejemplo de la importancia de los contactos episcopado-corte lo tenemos en el trascoro de la catedral de Palencia ideado por Fonseca, con el escudo real colocado sobre el del propio obispo. También queda claramente de manifiesto, por la ostentación de ambas armas, en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, fundado por Fray Alonso de Burgos. En la Capilla de San Pedro de la catedral de Toledo, la heráldica de Sancho de Rojas figura repetidamente en el interior, mientras en el exterior campean escudos de Juan II.

Otros ejemplos de cómo puede afectar esa relación al patrocinio artístico lo tenemos en las Bellas Piedades, cuya importación a Castilla ha de relacionarse con el círculo cortesano del primer cuarto del siglo xv. Las cinco existentes en Castilla fueron donadas a lugares que recibieron una especial atención por parte de los reyes; la de San Benito de Valladolid fue entregada al monasterio por Sancho de Rojas, obispo entonces de Palencia; la de Villanueva de Duero fue colocada por don Juan de Cepeda, obispo de Segovia, en el altar mayor de la Cartuja de Aniago, y una tercera se encuentra en la catedral de Toledo.

3. Respecto a la implicación de los prelados en las necesidades de la catedral, se dan circunstancias muy variadas. Está claro que son los responsables de las decisiones que se toman, tanto en relación con la organización jurisdiccional y con la liturgia como en lo que respecta a la Obra. En Toledo, la administración de la Obra y fábrica perteneció a los prelados hasta las Ordenanzas de don Pedro de Mendoza, de 1490; sin embargo, sus actividades de carácter secular y su servicio a la monarquía, les mantuvieron frecuentemente alejados de sus sedes, por lo que, en muchas ocasiones, fueron el deán, el canónigo obrero y otros miembros del cabildo los encargados de llevar a cabo las gestiones e, incluso, de tomar decisiones con respecto a la fábrica de la iglesia mayor.

También tenemos constancia de la fundación de cofradías relacionadas con la Obra de la iglesia, a través de las cuales es posible que el obispo descargara parte del peso de la gestión, al tiempo que aseguraba ciertos ingresos. Así, en Salamanca, en 1392, don Carlos Guevara fundó la Cofradía de la Obra de la Virgen Santa María, para reparar la catedral «especialmente la torre mayor que ha tiempo que es

comenzada, e según la obra que en ella cada día se hace es menester gran cuantía de maravedís,...Otrosí para facer la capilla de Santa Catalina, que esta caída e otras grandes obras que están por faser en ella». Y en Palencia, don Gutierre Álvarez de Toledo anunciaba, en 1432, la creación de una cofradía en honor de Dios, la Virgen y San Antolín, cuyos miembros darían limosna para la obra mientras vivieran. Aquí podemos recordar el interés en la «obra social» de la catedral: Hospitales, como los de Palencia y Burgos (en los que fue decisiva la intervención de Juan Rodríguez de Fonseca) o el de Santa Cruz de Valladolid (fundado por Mendoza), y colegios, como el de Anaya en Salamanca, los de Cervantes y Deza en Sevilla o el de Mendoza en Toledo.

La presencia de heráldica en determinadas piezas o partes de los edificios indica una implicación más o menos directa del obispo en la promoción de las mismas. Así, en Palencia se pueden seguir distintas etapas de la edificación del templo gracias a las armas episcopales representadas en las claves de las bóvedas y en otros lugares, sin embargo, no hay un solo escudo de don Gutierre Álvarez de Toledo ni de don Gutierre de la Cueva. Las actividades cerca de la corte mantendrían al primero continuamente alejado de la sede; en el caso de don Gutierre de la Cueva, su extracción social y sus intereses políticos, en una etapa ciertamente convulsa, marcaron toda su actuación. La heráldica episcopal permite seguir la secuencia constructiva de la torre de las campanas de Toledo, excepción hecha de don Alfonso Carrillo de Acuña. Es curioso, porque durante su pontificado se realizaron muchas e importantes obras en la catedral primada, pero sus armas solamente figuran en un discreto lugar de la Puerta de los Leones. Podemos preguntarnos si su escudo ha desaparecido de la torre en las reformas posteriores o si es que el obispo no se involucró en esa empresa.

4. Las relaciones con el cabildo son otro elemento a tener en cuenta, pues van a condicionar el desarrollo de la labor episcopal en muchos aspectos y, también, en el del patrocinio artístico. El buen entendimiento normalmente facilita la realización de obras, que pueden ser supervisadas por el deán u otros capitulares durante las ausencias del prelado. Esta colaboración se pone de manifiesto en la presencia de las armas de la institución, o de alguno de sus miembros, al lado de las del promotor.

Un caso que hace clara referencia a la relación entre obispo y capítulo es la escenografía creada por Fonseca en el trascoro de la catedral de Palencia. Su avenencia con los canónigos era difícil, como también lo había sido en su prelatura de Badajoz y lo sería en Burgos. En ese ambiente, consigue elaborar un complejo programa que hace permanente su presencia entre ellos: Deja ordenado que los capitulares se coloquen en dos filas, delante de los tapices que cerraban los intercolumnios de la nave central, frente al altar de la Virgen de los Dolores, de modo similar a como se situaban en el coro, y él aparece como intermediario entre el cabildo y la divinidad, figurada en María y san Juan, o entre el cabildo y la monarquía, cuyo escudo campea de forma ostentosa en la parte central del trascoro.

5. No debemos olvidar aspectos devocionales que pueden inducirse de la fundación y dotación de capillas pero que afectan, fundamentalmente, a la elección de de-

terminados temas, como la propia Virgen de los Dolores y san Juan en el caso del obispo Fonseca.

6. Una parte importante de las obras patrocinadas tiene como finalidad la propaganda personal y la perpetuación de la memoria del linaje. Se advierte, sobre todo, en los sepulcros y capillas funerarias, con ostentación de la heráldica.

Un asunto interesante es el de la heráldica familiar y personal: Cuándo y por qué utilizan una u otra. Fonseca parece que coloca las armas del linaje, junto a las suyas personales, en los lugares más públicos mientras que aparecen estas últimas solas en los ambientes más reservados, aquellos a los que solamente tiene acceso el cabildo.

7. Los viajes que realizaban los eclesiásticos y los contactos que establecían con importantes personajes de otros reinos, dentro y fuera de la península ibérica, favorecerían su conocimiento de las novedades artísticas y de los artífices que podían llevarlas a cabo. Durante el siglo XV, para los casos estudiados, podemos señalar la introducción de la corriente flamígera de mano de don Sancho de Rojas, en fechas tempranas, en la catedral de Palencia, así como la del Renacimiento por parte de Fonseca o las agujas caladas de la catedral de Burgos en relación con don Alonso de Cartagena.
8. El traslado de artistas y/o modelos entre diferentes sedes es uno de los papeles jugados por los prelados como promotores artísticos: Si su marcha desde una cátedra a otra facilitaba también un traslado de artistas o, al menos de modelos, favoreciendo el contacto y las similitudes entre las obras llevadas a cabo en dos lugares diferentes. No cabe duda en el caso de los cantorales; en otros campos, no podemos hacer afirmaciones generales, sino solo señalar algunos ejemplos como el de don Pedro González de Mendoza y su relación tanto con la sillería coral toledana como con el púlpito de la catedral de Sigüenza, atribuido a Rodrigo Alemán.



PROMOCIÓN EPISCOPAL EN EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII

Autora: Esperanza de los Reyes Aguilár
Directora: M^a Victoria Herráez Ortega
Departamento: Patrimonio artístico y documental
FACULTAD: Filosofía y Letras UNIVERSIDAD: León



RESUMEN TEMÁTICO

Proyecto HAR 2010-19480 "El patronazgo artístico regio en el territorio castellano-leonés. El papel del clero (1050-1200)", del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental (DAE)

Tesis sobre los prebostes salmantinos y su rol en la edificación de la catedral de Salamanca, siglos XII y XIII

A pesar de que no faltan estudios sobre esta sede episcopal, creemos necesario ahondar en el papel que jugaron los prebostes salmantinos en la construcción de este templo. Para ello, la aproximación a este edificio se ha realizado desde diversos puntos de vista, intentando rescatar el contexto de su fábrika y el papel de los implicados en ella.



Objetivos:

- Definir la filiación y actuación del clero catedralicio durante los siglos XII y XIII, precisando su papel en relación a la construcción de la "Catedral Vieja".
- Definir las fases constructivas y artísticas en relación con las diferentes prebosturas de este período.
- Delimitar la participación de los obispos en el patronazgo y la creación de obras artísticas en la sede salmantina con el fin de esclarecer las condiciones de patronazgo y profundizar en los aspectos que explican su creación, significado y funcionalidad.

Sello del obispo Martín (1201-1208)
MEMBRANA DE CULTURA, ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL,
SIGN. 107.1.14



Metodología:

Durante el proceso, se han llevado a cabo unas etapas básicas:

- definición de la cuestión,
- enunciación de los objetivos, los cuales proporcionan una dirección a la investigación intentando no condicionar los resultados,
- estudio del estado de la cuestión. Recopilación bibliográfica y lectura.

1



Estudio de los marcos de canchales como apoyo para entender el proceso constructivo

Trabajo de campo (el edificio como otra fuente):

- Análisis de la "Catedral Vieja" y estudio de su materialidad y simbolismo.
- Visita y estudio de otras edificaciones y objetos de interés.

3



Escultura en la retabla de un siglo del Prior Ponce de León y en la "Catedral Vieja" de Salamanca. Comparación

Canchales salmantinos. Valores constructivos y simbólicos



Conclusiones:

Hemos hallado errores significativos en el episcopologio salmantino tradicional. Su corrección es fundamental a la hora de relacionar las etapas constructivas con los prebostes. Las obras, si bien pudo existir un proyecto previo de época de Jerónimo (1102-1120), se reinician, tras el "ataque" salmantino, con Berengario (1135-1150) hacia los años 40 del siglo XII. Otros obispos relevantes para la edificación fueron: Odoño (1159-1164), Pedro Suárez de Deza (1165-1173), Vidal (1174-1194) y Gonzalo (1195-1228).

Los prebostes, de carácter caceriano, usaban su prestigio para conseguir donaciones y pretendían a fin de favorecer el desarrollo de la catedral. Actuaban como elemento muchas veces externo y siempre dinamizador. Sus continuos desplazamientos ayudaron al conocimiento de la que se construía en otros diócesis del reino y fuera de él. Debido a su ausencia, el cabildo jugó un papel esencial en el control de las actividades constructivas. La relativa unidad del edificio se debe, en parte, a esta entidad continuada en el tiempo y, en general, salvaguarda de la tradición.

- búsqueda y análisis de las fuentes primarias y secundarias,
- crítica, tanto externa como interna, de esta información,
- adaptamos el método prosopográfico a las necesidades específicas del estudio. La prosopografía se basa en un rastreo completo de los individuos del grupo objeto de una investigación (obispos salmantinos, s. XII-XIII) y sus relaciones.

2

Catálogo de los obispos por sede. Bases Episcopales de Salamanca y León, A.C.S. (3, 67, 3, 4^a) y Episcopologio del "Catedral Vieja de Salamanca..."



Donación de don Bermudo y doña Inés a Odoño, Jerónimo (1105), A.C.S. (3, 14, 1 y 17)



4

- la formulación de hipótesis para explicar los diversos hechos,
- organización y análisis de los datos recopilados y estructuración de la tesis.

Fuentes:

Archivo de la Catedral de Salamanca
Archivo Diocesano de Salamanca
Archivo Histórico Nacional
Biblioteca Nacional
Colecciones diplomáticas y cartularios de diferentes monasterios y catedrales, documentación derivada de las concilios reales y documentación pontificia (consultadas en diferentes publicaciones).
Fuentes histórico-literarias: *Historia Compostelana, Crónica del Emperador Alfonso VII, Historia de los hechos de España, Cantar del mío Cid, Historia Boderia...*

Publicaciones vinculadas a la investigación:

- De los Reyes Aguilár, Esperanza, "Los marcos de canchales en la "Catedral Vieja" de Salamanca y su aportación al conocimiento del proceso constructivo", en *El Iglesia Abierta: Investigaciones artísticas y sus investigadores*, en prensa.
- De los Reyes Aguilár, Esperanza, "El vínculo entre Alfonso VII y el obispo Berengario. Su posible influencia en las obras de la "Catedral Vieja" de Salamanca", en *Reyes y Prebostes. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Siles-Arte, Madrid, 2014, pp. 113-125.
- De los Reyes Aguilár, Esperanza, "Anonymous. Thieves and Clerics: Attacks against the Church within the Dioceses of Salamanca and Zamora during the 12th and 13th Centuries", en *Evictions and Violence. Violence Against the Church and Violence Within the Church in the Middle Ages*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 8-25.
- De los Reyes Aguilár, Esperanza, "El obispo Jerónimo y su imagen a través de los siglos", en *La Catedral de Salamanca. De Fábrika a Magna*, Salamanca, 2014, pp. 1223-1260.

PROMOCIÓN EPISCOPAL EN EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII

ESPERANZA DE LOS REYES AGUILAR

Universidad de León

RESUMEN TEMÁTICO

Esta Tesis trata sobre los preladados salmantinos y su rol en la edificación de la catedral de Salamanca durante los siglos XII y XIII. La elección de dicho objeto de estudio se enmarca dentro del Proyecto de Investigación HAR 2010-19480 «El patronazgo artístico regio en el territorio castellano-leonés. El papel del clero (1050-1200)»¹.

A pesar de que no faltan trabajos sobre la sede salmantina y su catedral, creímos necesario ahondar en el papel que jugaron los obispos de esta diócesis en la construcción de este templo durante los siglos XII y XIII. La aproximación a este edificio se ha realizado desde diversos puntos de vista, intentando recrear el contexto de la fábrica del mismo y el papel de los implicados en ella.

Dentro de esta línea de trabajo nuestra intención, en un principio, no fue hacer una revisión del episcopologio salmantino tradicional o una serie de biografías de estos preladados. Aspirábamos a encontrar las claves que nos ayudasen a dilucidar cómo influyeron estos personajes en la creación del edificio, quiénes lo hicieron en mayor medida y de qué modo. Sin embargo, pronto entendimos que, para lograrlo, forzosamente debíamos delimitar lo más claramente posible los tiempos de sus prelaturas, determinar sus perfiles eclesiásticos y acercarnos a sus trayectorias vitales, pues ello podía llegar a dar claves para entender ciertos aspectos constructivos.

1 El Ministerio de Ciencia e Innovación (hoy Ministerio de Economía y Competitividad) hizo posible esto por medio de la concesión de una beca FPI para trabajar dentro del citado proyecto.

OBJETIVOS

Recopilar todos los datos e informaciones en torno a la llamada «Catedral Vieja» de Salamanca para adentrarnos en el escenario de su construcción durante los siglos XII y XIII y conocer las características formales del edificio con el fin de establecer posibles relaciones con otros centros.

Determinar las posibles fases constructivas y artísticas en relación con las diferentes prelaturas salmantinas de este periodo.

Definir la filiación y actuación tanto del cabildo catedralicio como de los preladados salmantinos, precisando su papel en relación a la construcción de la «Catedral Vieja».

Delimitar la participación de estos obispos en el patrocinio y la creación de obras artísticas en la sede salmantina con el fin de esclarecer las condiciones de patronazgo y profundizar en los aspectos religiosos y litúrgicos que explican su creación, significado y funcionalidad.

METODOLOGÍA

Se han llevado a cabo las etapas básicas de la investigación, intentando realizar nuestro trabajo con una metodología lo más adecuada posible. En primer lugar, hemos definido el objeto de estudio y enunciado los objetivos, los cuales proporcionan dirección a la investigación intentando no condicionar los resultados.

Tras esto, procedimos a la recopilación bibliográfica pertinente. Se ha ejecutado, pues, la correspondiente lectura de trabajos de diversa índole sobre la «Catedral Vieja» y los personajes e instituciones relacionados con ella. Igualmente, se han revisado obras sobre su contexto histórico y estudios genéricos sobre el arte de la época. Aun habiendo especificado una guía previa de lecturas, las propias obras consultadas nos han ido dirigiendo de una a otra y han ampliado el marco de estudio.

Otro paso ineludible fue la búsqueda y análisis crítico de las fuentes primarias y secundarias. Para ello fue necesario repasar las colecciones diplomáticas publicadas de diversos monasterios y catedrales, junto con las bulas papales que pudieran afectar a estos preladados, así como la documentación de las cancillerías reales.

Dentro de esta búsqueda, por supuesto, se ha realizado el estudio de los documentos del Archivo de la Catedral de Salamanca, los del Archivo Diocesano y los que se custodian en el Archivo Histórico Nacional que provienen de esta diócesis. Partiendo de trabajos y lecturas de diversos autores, se ha realizado una aproximación personal a los mismos². Otros elementos consultados han sido las noticias cronísticas y literarias del momento.

2 Imprescindibles: F. MARCOS RODRÍGUEZ, *Catálogo de documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca (siglos XII-XV)*, Salamanca, 1962; J. L. MARTÍN MARTÍN, L. M. VILLAR GARCÍA, F. MARCOS RODRÍGUEZ Y M. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Documentos de los Archivos catedralicio y Diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII)*, Salamanca, 1977 y M. L. GUADALUPE BERAZA, J. L. MARTÍN MARTÍN, Á. VACA LORENZO Y L. M. VILLAR GARCÍA, *Colección documental del Archivo de la Catedral de Salamanca I (1098-1300)*, León, 2010; otra recopilación de gran interés para nosotros ha sido R. VICENTE BAZ, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca (1298-1489)*, Salamanca, 2008.

Entre otras, la *Crónica del Emperador Alfonso VII* o la *Historia Compostelana*. Inclusive, en relación al obispo Jerónimo, se han examinado el *Cantar de Mio Cid* y la *Historia Roderici*. Sin embargo, debido a los vacíos de información existentes, hemos recurrido con frecuencia a fuentes más alejadas de nuestro marco cronológico de investigación, como, por ejemplo, el *Catálogo de los Obispos que esta Santa Yglesia de Salamanca a tenido* (ACS, Cj. 67, lg. 3, n° 1), el cual debió comenzar a redactarse en el siglo XVII o, más posiblemente, en el XVIII. Como decimos, estas fuentes pueden resultar útiles, aun sometiéndose en cualquier caso a crítica para determinar la fiabilidad de los datos que contienen.

En cuanto a los prelados objeto de nuestra investigación, adaptamos el método prosopográfico a las necesidades específicas de su estudio. Este método se basa en un rastreo lo más completo posible de los individuos del grupo objeto de la investigación y las relaciones que mantienen con los agentes políticos y sociales del momento. Aunque la prosopografía tiene un marcado carácter cuantitativo, nuestra finalidad no ha sido únicamente ofrecer una serie de datos particulares de cada uno de los prelados, sino que hemos tratado de ponerlos en contexto y delimitar si existen continuidades o discontinuidades en el comportamiento de estos obispos para propiciar la edificación catedralicia, siendo esta el epicentro del estudio.

Los datos se han recogido en unas fichas prosopográficas para facilitar su análisis, tanto aspectos cuantitativos (número de donaciones reales durante las prelaturas, confirmaciones realizadas, etc.), como datos relativos a sus vidas e información de naturaleza personal o formativa, susceptible de influenciarles en sus trayectorias episcopales. Además, se ha indagando en las conexiones que mantenían con las diferentes instancias políticas y también con las religiosas (pontífices, otros prelados, etc.), incluyendo sus relaciones con los componentes de su cabildo catedralicio y los fieles de su diócesis.

Se ha compatibilizado todo ello con el trabajo de campo necesario, pues debemos conocer nuestro objeto de estudio, profundizando en su materialidad y simbolismos. Para ello, hemos realizado numerosas visitas a la catedral salmantina, así como a otras construcciones de la ciudad. La recogida de las marcas de cantero de la «Catedral Vieja» tuvo especial trascendencia dentro de esta parte del proceso, así como la reflexión sobre las posibles fases constructivas de la catedral. También se han examinado otros edificios castellano-leoneses y de otras comunidades y se han realizado visitas a instituciones museísticas en cuyas colecciones existen piezas que nos han resultado de interés.

Las estancias realizadas en el Centre for Medieval and Early Modern Studies de la Universidad de Kent y en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers nos permitieron asistir a diversos seminarios y el acceso a sus bibliotecas. Gracias a la segunda de estas estancias, pudimos realizar un extenso estudio de campo en diferentes edificios franceses, no solo en los poitevinos, sino también en edificaciones como Saint-Pierre de Aulnay, la abadía de Fontevraud, la catedral de Saint-Front y la antigua catedral de Saint-Étienne-de-la-Cité de Perigueux. Especialmente interesante ha sido el trabajo de campo realizado en la zona de Le Mans, además de en diversas edificaciones del suroeste francés: Aubiac, Agen, Toulouse y Moissac, entre otras, realizándose para su posterior análisis las fotografías necesarias, las cuales se completarían con la búsqueda de otras imágenes ya publicadas o existentes en diversas fototecas. Creemos que todo ello ha servido para aumentar nuestro grado de comprensión e interpretación de las interacciones entre el románico francés y el español.

Los resultados de este trabajo de campo se han contrastado con los datos que habíamos obtenido sobre los preladados y otros importantes agentes sociales y políticos buscando determinar el papel de cada uno de ellos en la edificación catedralicia. El siguiente paso fue el planteamiento de unas hipótesis maduradas a partir del cruce de tales datos y evidencias, intentando interpretar los hechos de la manera más precisa posible, para finalmente presentarlos y exponer nuestras conclusiones en la Tesis.

FUENTES

Archivo de la Catedral de Salamanca

Archivo Diocesano de Salamanca

Archivo Histórico Nacional

Biblioteca Nacional

Colecciones diplomáticas y cartularios de diferentes monasterios y catedrales, documentación derivada de las cancellerías reales y documentación pontificia (consultadas en diferentes publicaciones).

Fuentes histórico-literarias: *Historia Compostelana*, *Crónica del Emperador Alfonso VII*, *Historia de los hechos de España*, *Cantar del mío Cid*, *Historia Roderici...*

CONCLUSIONES

Hemos encontrado algunos errores significativos en el episcopologio salmantino tradicional. Su corrección ha sido fundamental a la hora de relacionar las etapas constructivas con los preladados.

Se ha constatado que nuestros protagonistas presentan trayectorias desiguales y su relevancia para la construcción catedralicia es variable. Comparando las evidencias, se pueden apreciar tanto las continuidades conductuales a modo de patrones (por ejemplo estrategias, intereses comunes, influencias, etc.) como las brechas diferenciadoras existentes, para sí llegar a un conocimiento más completo de cada personaje y situarlo en las circunstancias que lo envuelven. Así, sabemos que las obras catedralicias, si bien pudo existir un proyecto de época de Jerónimo (1102-1120), se reiniciaron, tras el «cisma» salmantino, con Berengario (1135-1150) hacia los años 40 del siglo XII. Además hemos determinado las posibles actuaciones de algunos de los obispos más relevantes para la edificación como fueron: Ordoño (1159-1164), Pedro Suárez de Deza (elec. 1165-1173), Vidal (1174-1194/95) y Gonzalo (1195-1226).

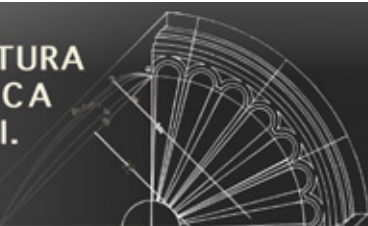
En general, podemos decir que estos preladados, de carácter cortesano, usaban su prestigio para conseguir donaciones y prebendas a fin de favorecer el desarrollo de la catedral. Sus continuos desplazamientos ayudarían al conocimiento de lo que se construía en otras diócesis del reino y fuera de él, actuando como elemento muchas veces externo y dinamizador. Debido a sus ausencias, el cabildo jugó un papel esencial en el control de las actividades constructivas. La relativa unidad del edificio se debe, en parte, a esta entidad continuada en el tiempo y, en general, salvaguarda de la tradición.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

- E. DE LOS REYES AGUILAR, «Las marcas de cantero en la «Catedral Vieja» de Salamanca y su aportación al conocimiento del proceso constructivo», en *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, en prensa.
- , «El vínculo entre Alfonso VII y el obispo Berengario. Su posible influencia en las obras de la ‘Catedral Vieja’ de Salamanca», en *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Sílex-Arte: Madrid, 2014, págs. 113-125.
- , «Arsonists, Thieves and Clerics: Attacks against the Church within the Dioceses of Salamanca and Zamora during the 12th and 13th Centuries», en *Ecclesia et Violentia. Violence Against the Church and Violence Within the Church in the Middle Ages*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, págs. 8-25.
- , «El obispo Jerónimo y su imagen a través de los siglos», en *La Catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, 2014, págs. 1223-1260.

LOS DISEÑOS DE ARQUITECTURA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI. INVENTARIO Y CATALOGACIÓN

Autores: Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero



RESUMEN TEMÁTICO

En este proyecto se pretende realizar el inventario y catalogación de todos los instrumentos de representación gráfica –publicados e inéditos– del Tardogótico peninsular mediante criterios homogéneos y acordes a los utilizados en otros proyectos de naturaleza similar que ya se han desarrollado –o se están desarrollando todavía en la actualidad– en el ámbito europeo de investigación. La elaboración de este Corpus resulta absolutamente necesaria para conocer, conservar y difundir un patrimonio muy poco conocido, disperso, y en ocasiones, a punto de desaparecer, así como para reivindicar su importancia dentro del contexto europeo.

Asimismo, la realización del Corpus permitirá abordar la realización de estudios de carácter general sobre cuestiones como los instrumentos de dibujo, las técnicas, los tipos y los sistemas de representación, o las propias formas reflejadas en los instrumentos de representación gráfica realizados en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI, así como su evolución a lo largo de todo este tiempo, y se persigue que las conclusiones alcanzadas puedan extrapolarse y compararse con las obtenidas en otros contextos europeos, favoreciendo el intercambio de experiencias y de resultados, y la transferencia de conocimientos.

OBJETIVOS

1. Elaboración del inventario y catalogación de los instrumentos de representación gráfica del Tardogótico peninsular.
2. Análisis de los instrumentos de diseño y los soportes, y estudio de las técnicas, los tipos y los sistemas de representación, las formas y su evolución a lo largo del tiempo.
3. Publicación del inventario y catalogación y de los estudios que puedan realizarse a partir de los instrumentos de representación gráfica.
4. Celebración de un Simposio Internacional para la difusión y traslado a la sociedad de los resultados del proyecto.

METODOLOGÍA

1. Recopilación de instrumentos de representación gráfica.
2. Elaboración de las fichas de acuerdo a un modelo común.
3. Redacción de los estudios.
4. Preparación y publicación del Corpus con los instrumentos de representación gráfica del Tardogótico peninsular.
5. Organización y celebración de un Simposio Internacional.
6. Preparación y publicación de los Actos del simposio.



MIEMBROS DEL EQUIPO INVESTIGADOR

Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza), María Isabel Alvaro Zamora (Universidad de Zaragoza), Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria), Ana Castro Santamaría (Universidad de Salamanca) y Diego Domínguez Montero (Universidad de Zaragoza).

EQUIPO DE TRABAJO

Alonso Jiménez Martín (Real Academia Sevillana de Ciencias), Una Cabezas Geladert (Universitat de Barcelona), María Dolores Campos Sánchez-Bordona (Universidad de León), Añura Zaragoza Catalán (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), María Josefa Ibarra Castilla (Universidad de Zaragoza), Fernando Vilaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria), Ricardo Nunes da Silva (Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal), Juan Escorial Egueva (Universidad de Salamanca) y Alexandra María Gutiérrez Hernández (Universidad de Salamanca).

ACTIVIDADES REALIZADAS

1. Actividades académicas: 1 seminario "Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI", Zaragoza, 10 de diciembre de 2015.
2. Publicaciones Científicas: 4 libros, 20 capítulos de libro, 3 artículos de investigación.
3. Participación en Congresos y Seminarios: 22 ponencias, 5 comunicaciones, 4 conferencias.
4. Colaboraciones con otros grupos de investigación directamente relacionados con el Proyecto:
 - Red Temática de Investigación Cooperativa sobre Arte Tardogótico (siglos XV-XVI) (Universidad de Cantabria).
 - Red para la Documentación de la Construcción Tardogótica Hispánica (DOCOGOTHIC) (ref. BIA2015-70904-BED), (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).
 - Proyecto I+D Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en época Moderna (HAR2014-54751-P, ECOVAME) (Universidad de Valencia).
 - Proyecto I+D De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI) (VODAQ, HAR2014-52248-P) (Universidad de Granada).
 - Proyecto I+D La formación del pintor y práctica de la pluma en los reinos hispanos (1300-1500) (HAR2012-32720) (Universidad Complutense de Madrid).
 - Proyecto I+D Arquitectura del 'olí, la pervivencia de al-Andalus en el Magreb (ARSA) (HAR2014-53006-P) (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
5. Actividades de internacionalización:
 - Colaboración con el Proyecto COSMED, Dalla stereofonia al cattedrale antismico: crocevia di sperimentazione progettuale, Sicilia and Mediterranean (XII-XVIII secolo) / from stereotomy to antiseismic criteria: crossroads of experimental design, Sicily and Mediterranean (XII-XVIII century), (European Research Council, Established by the European Commission, Hori Institution, Università degli Studi di Palermo).
 - Participación docente en el Seminario sulla stereofonia nell'architettura del XVI secolo, en el ámbito del programa de estudios del Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura en la IUAV de Venecia.

Figura de 1601. Diseño para el portico de la capilla de San Clemente y San Simón de la iglesia de Santiago de Zaragoza (I.P.P.A.J., Jaime Ordoz, 1443 v. 28 v.)



Figura de 1601. Diseño de plano cuadrado para un templo octogonal para de gable y de cinco niveles (I.P.P.A.J., Jaime Ordoz, 1443 v. 28 v.)

Proyecto I+D Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI: inventario y catalogación (HAR2014-54281-P) 2015-2017 - <https://www.tardogotico.net>

Universidad de Zaragoza
Ministerio de Economía y Competitividad
Código UNESCO: 5506-HISTORIA POR ESPECIALIDADES



Universidad
Zaragoza



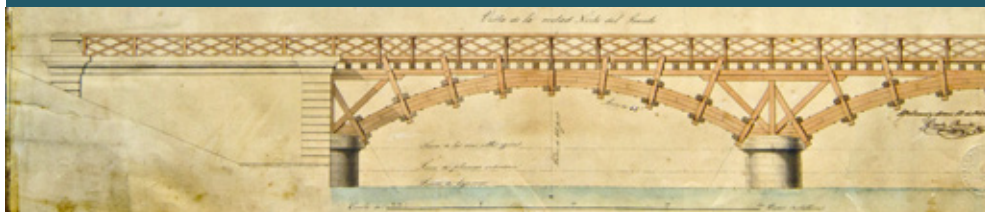
Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)

HAR2011-25617

Alfredo J. Morales

Presentación: Pedro Cruz Freire. Contratado Predoctoral FPI
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El proyecto ha trabajado durante cuatro años en un análisis de la producción de los ingenieros militares en la isla de Cuba, desde la finalización de la Guerra de los Siete Años hasta su independencia. El trabajo de diversos investigadores de las universidades de Sevilla, Complutense de Madrid, Granada y del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría de La Habana, ha permitido catalogar, analizar y poner en valor numerosos proyectos tanto construidos, como nunca materializados. El equipo elaboró una base de datos con más de un millar de piezas procedentes de archivos nacionales e internacionales, lo que pone de relieve la trascendencia del trabajo llevado a cabo por los ingenieros. De hecho, se ha ampliado y enriquecido el conocimiento de la labor de fortificación desarrollada para la salvaguarda de las posesiones españolas al otro lado del Atlántico y también ha sido posible destacar su intervención en obras civiles, reformas urbanas y ordenación del territorio.



Además se han celebrado diferentes congresos y seminarios, lo que ha permitido difundir internacionalmente el trabajo de investigación sobre la ingeniería militar en Cuba. De especial relevancia resultan dos reuniones científicas organizadas por el proyecto. La primera tuvo lugar en La Habana en marzo de 2014 con el título *Los ingenieros militares y la construcción de Cuba (1764-1898)*. La segunda se celebró en la Universidad de Sevilla, en 2015 bajo el nombre *Ingenieros militares en América, Siglos XVIII y XIX*. Ésta última ha dado lugar a dos publicaciones, *From Colonies to Countries in the North Caribbean. Military Engineers in the Development of Cities and Territories* (ISBN-13 978-1-4438-8536-2) editado por Cambridge Scholars en 2016, así como *Ingeniería e Ingenieros en la América hispana Siglos XVIII y XIX*, que será publicado en el presente año por la Editorial Universidad de Sevilla. Por otra parte, los miembros del proyecto han publicado en diversos libros y revistas gran parte de los resultados de la investigación. Al respecto cabe destacar el número monográfico que Quiroga, *Revista de Patrimonio Iberoamericano* (núm. 5, 2014), dedicó a las tareas efectuadas por el proyecto y a recoger algunos de sus resultados.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CULTURAS URBANAS EN LA ESPAÑA MODERNA: POLICÍA, GOBERNANZA E IMAGINARIOS (SIGLOS XVI-XIX)

Investigadores principales: Tomás A. Mantecón Movellán y Luis Sazatornil Ruiz
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Resumen Temático

La ciudad se presenta como una entidad polisémica, históricamente construida, de sociabilidad, autoridad y organización política, a la vez que proyectada como un escenario de dominación (Weber) y de civilización (Elias), enfatizando su faceta instructiva y punitiva, es decir, disciplinaria (Schilling) y también de integración, conflicto y exclusión (Spiereburg). Además, la ciudad construye su imagen artística, su memoria y su identidad. Se representa de acuerdo a estos valores y se expresa a través de la policía, la gobernanza y los imaginarios. Este proyecto coordinado recorre experiencias históricas de la ciudad considerada bajo este prisma complejo a partir del análisis de espacios urbanos de la España Septentrional, con énfasis en la Cornisa Cantábrica y el Noroeste de la Península, incluyendo territorios portugueses, avanzando hacia la Castilla interior y proyectándose hacia la interacción con ámbitos ultramarinos. Se considera esta problemática desde un amplio arco cronológico que va desde el siglo XVI hasta el XIX, lo que permite no sólo detectar los cambios, las rupturas y las continuidades, sino también penetrar en la gestión de la herencia histórica de las culturas y sociedades urbanas de la Europa Atlántica de nuestro tiempo.

De este modo, este proyecto coordinado propone conocer los mecanismos históricos de cohesión social y dispensar elementos de juicio para abordar problemas derivados de la diversidad cultural en las ciudades de la Europa actual. Esto no es sólo un desafío científico sino también una preocupación social y política priorizada por el programa Horizonte 2020 para lograr unas sociedades más cohesionadas, inclusivas y seguras que gestionen una cultura cívica que permita enfrentarse a los retos de la diversidad cultural, religiosa, étnica, social y a la gestión de la memoria histórica, las identidades y el patrimonio artístico y cultural.



Antecedentes
Proyecto I+D:
 Ciudades, gentes e intercambios: élites, gobierno y política urbana en el noroeste hispánico en la edad moderna (Ref. HAR2013-28084-C21-01). Ministerio de Economía y Competitividad. Plan Nacional I+D+I 2013-2015.
Identidades urbanas en la Castilla Moderna (Ref. HAR2007-33226-C02). Ministerio de Ciencia e Innovación. Plan Nacional I+D+I 2007/2010.
Tiempo y características náuticas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos en la España del siglo XIX (Ref. HAR2009-04164-001). MCT. Dirección General de Investigación Científica y Tecnológica.
Ara y intercambio indígena del Cantábrico al Caribe, 1750-1850 (Ref. CMI 9/03). Fundación Carolina. Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios, 2002/2006.
Publicaciones:
 Rey Castaño, D. y Mantecón Movellán, T. A. (coords.). *Identidades urbanas en el noroeste hispánico siglos XVI-XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2015.
 Trucuello García, J. L. y Torres Arias, M. (eds.). *Ciudades, expresiones de la ciudad en la Edad Moderna*. Santander: Universidad de Cantabria, 2015.
 Oscaño, C., Sazatornil Ruiz L., Rada Herrera, G. (eds.). *Historiografía sobre leyes y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos de España*. Santander: Ed. TCE - Ministerio de Ciencia e Innovación, 2009.
 Sazatornil Ruiz L. (ed.). *Ara y intercambio indígena. Del Cantábrico al Caribe*. GEM - Faro - Fundación Carolina - MEC, 2007.

Metodología
 Se parte de la hipótesis de que las sociedades históricas tienden a definir sus elementos de equilibrio, aspiran a conformar un orden de convivencia y generan acciones para disponerlo y representarse en imaginarios que identifican esos anhelos y las comunidades ciudadanas y/o nacionales (entendiendo comunidad y nación en su sentido polisémico preindustrial), a pesar de la diversidad cultural, de género, racial o de posición social que encerraba cada uno de esos referentes de integración y articulación social. El análisis de estas problemáticas se realiza aquí a través del caleidoscopio que suponía la ciudad en su dinámica histórica en los siglos XVI-XIX.
 Tres líneas de investigación definen los objetivos de este subproyecto:
 1. Cultura política, orden y conflicto;
 2. Cultura artística, imaginarios urbanos y representaciones del poder;
 3. Fronteras de ultramar (enclaves, puertos ciudades).
 La coordinación entre los tres subproyectos debe garantizar la continuidad de la trayectoria investigadora común y la cohesión de los objetivos de investigadores - procedentes de toda la franja norte peninsular: universidades del País Vasco, Cantabria, Oviedo, A. Coruña, Santiago de Compostela, Oporto, Coimbra, etc., con conexiones con grupos e institutos de Francia y México que centran su investigación en los Mundos Hispánicos peninsulares y ultramarinos.

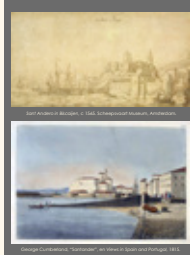


Actividades previstas e impacto científico esperable
 Los resultados materiales del proyecto de investigación coordinado se concretarán en:
 1. Participación en mesas y sesiones específicas de Congresos Internacionales de la EAUH (European Association for Urban History), la AISU (Associazione Italiana di Storia Urbana) y en las Reuniones Científicas de la FEHM (Fundación Española de Historia Moderna).
 2. Organización de 5 workshops para debatir los resultados parciales en cada eje articulador del proyecto coordinado: 1/ *Ciudades, fronteras ultramarinas y culturas urbanas en los mundos ibéricos (siglos XV-XIX)* (Nantes, 2016); 2/ *Ciudades marítimas: funciones y dinamismo* (Ferrol, 2017); 3/ 2017. *Arte y culturas nobiliarias urbanas (siglos XV-XIX)* (Madrid, 2017); 4/ *Ciudades difusas y espacios de intercambio* (Santiago, 2018); 5/ *Culturas urbanas: orden, conflicto, imaginarios* (Santander, 2018).
 3. Colaboraciones y convergencia con otros grupos de investigación nacionales e internacionales: Société française d'histoire urbaine (Francia); Red sobre la Gobernanza de los puertos atlánticos (Francia-Portugal-España); Red HisMundi (Argentina); CNRS / EHES.
 4. Publicación de al menos 2 monografías colectivas (una de ellas en español y otra en inglés, en una editorial del perfil de Routledge o Pichering & Chatto) con los resultados científicos del proyecto.
 5. Formación de Doctorandos en materias propias de la investigación del proyecto y finalización de Tesis Doctorales en curso sobre los matices del proyecto (9 tesis en curso).
 6. Puesto en marcha de una revista científica de edición electrónica sobre Culturas Urbanas, ubicada en una plataforma del perfil de revistas.org, adaptada a los requerimientos convencionales de la comunidad científica internacional.
 7. Difusión de resultados en una exposición sobre "Literatura de viajes, iconografía urbana y Vedutismo".

Investigadores principales:
 Tomás A. Mantecón Movellán (UC)
 Luis Sazatornil Ruiz (UC)

Equipo de Investigación:
 María Rosario Porres Marijuán (UPV-EHU)
 Margarita Semio Vallejo (UC)
 Julio J. Polo Sánchez (UC)
 Vidal de la Madrid Álvarez (UOVI)
 Javier González Santos (UOVI)
 Yayoi Kawamura Kawamura (UOVI)
 Susana Truchuello García (UC)
 Marina Torres Arias (UC)
 Anna Busquets Alemany (UOC)
 Marie-Linda Ortega Kuntischer (U. París)
 Tomás Pérez Vejo (INAH México)
 Antonio Almeida Méndez (U. Nantes)

Equipo de trabajo:
 María Gómez Alonso (FPU UC)
 Héctor Sánchez Diego (FPI UC)
 Marina Torres Triménez (FPI UC)
 Benito Herreros Cieret de Langavant (Inv. Predoc)
 Blanca Llanes Pardo (Inv. Predoc)
 Lorena Álvarez Delgado (U. Jaén)
 Vanesa Rodríguez Galindo (U. Miami)
 Natalia Garza Galaz (Inv. Predoc)
 Mª Isabel Cobo Hernández (Inv. Predoc)
 David Abián Oubelo (Inv. Predoc)



PROYECTO COORDINADO CON LOS SUBPROYECTOS:
SUBPROYECTO 2 (U. Santiago de Compostela):
 TÍTULO: CULTURAS URBANAS: LAS CIUDADES INTERIORES EN EL NOROESTE IBERICO
 DINAMICAS E IMPACTO EN EL ESPACIO RURAL
 Investigadores principales:
 Olea Rey Castaño (USC)
 Camilo Jesús Fernández Cortizo (USC)

SUBPROYECTO 3 (U. de Coruña):
 TÍTULO: CULTURAS URBANAS: DINAMICAS EN CIUDADES Y VILAS DEL LITORAL NOROCCIDENTAL IBERICO
 Investigador principal:
 Manuel Reyes García Hurtado (UDC)

Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los RETOS de la Sociedad, 2015.
 Ref. HAR2015-64014-C3-1-R. 2016/2018
<http://www.mec.es/cienciaycooperacion>
<http://www.cienciaycooperacion.es>



CEREMONIA, FIESTA Y FAVOR REAL: LA MONARQUÍA Y LAS "CUATRO VILLAS DE LA COSTA DE LA MAR" EN LA EDAD MODERNA

Natalia Ganzo Galaz

Directores: Luis Sazatornil Ruiz y Begoña Alonso Ruiz
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



Georg Meissner y Franz Hogenberg, "Santander", en *Civitates Orbis Terrarum*, Secundae, 1575.

Resumen Temático

El estudio de las ceremonias y las fiestas reales ha conocido un notable impulso en las últimas décadas, extendiendo su interés entre historiadores, historiadores del arte y de otras disciplinas como la Literatura. Su carácter versátil permite un estudio multidisciplinar del marco de relaciones entre el poder y las villas, profundizando en las diferentes cuestiones que convergen en tales celebraciones.

La fiesta regia, en sus diversas manifestaciones, alcanzó su apogeo durante Edad Moderna. Actos cargados de solemnidad y celebraciones de diversa índole que se erigieron como una de las máximas expresiones de homenaje y apego del pueblo hacia su soberano. Las villas y ciudades de la Monarquía hispánica se convirtieron durante varios días en efímeras escenografías para el espectáculo público, que aunaba diferentes aspectos: tradición, protocolo, propaganda y legitimación política, religión y autoafirmación municipal. El ámbito de esta investigación son las llamadas "Cuatro Villas de la Costa de la Mar" (Santander, Laredo, Castro Urdiales y San Vicente de la Barquera). Siempre fieles a la Monarquía y obligadas por su propia condición, las Cuatro Villas debían demostrar, tanto afectiva como materialmente, tal lealtad. Así pues, la ceremonia, la fiesta o el luto se convertían en los protagonistas durante los días de celebración (visitas regias, matrimonios reales, nacimientos de infantes, proclamaciones y juras del heredero), de conmemoración de los grandes acontecimientos para la Monarquía y de los éxitos de sus diferentes empresas, así como de homenaje mediante los actos fúnebres por la muerte de los miembros de la familia real.

Objetivos

- Estudio de las relaciones bilaterales, el intercambio de servicios y de mensajes políticos entre las Cuatro Villas de la Costa de la Mar y la Monarquía (desde finales del S. XV al S. XVIII).
- Análisis y evolución del ceremonial regio y el modelo festivo en el territorio: villas vs. Corte.
- Profundización en los aspectos sociales, económicos, artísticos, culturales y de protocolo de cada ceremonia.

Fuentes

- Archivo Histórico Provincial de Cantabria
- Archivos municipales de Santander, Laredo, Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera
- Archivo Histórico Diocesano de Santander
- Biblioteca Municipal de Santander
- Archivo General de Simancas
- Archivo Histórico Nacional
- Biblioteca Nacional de España



Pedro Texeira, "De la costa, puerto y sus lugares de las Quatro Villas de la Costa de la mar de castilla", en *La Descripción de España y de los castros y puertos de sus reinos*, 1634.

Metodología

- Análisis de diversos tipos de fuentes, conservados en los archivos pertenecientes a las instituciones de gobierno y administración de las Cuatro Villas de la Costa, la Monarquía, la Iglesia y otros fondos documentales.
- Fuentes manuscritas: libros de acuerdos y actas municipales, libros de cuentas, cédulas y provisiones reales, informes, correspondencia, testimonios, etc.
- Fuentes visuales: planos urbanos, trazos, dibujos y otras representaciones relativas al arte efímero.
- Fuentes impresas: crónicas coetáneas (locales y extranjeras) y relaciones festivas.
- Relación y descripción de sucesos y fiestas reales en las Cuatro Villas de la Costa.
- Comparación con las fiestas celebradas en otros territorios de la Monarquía.
- Contextualización de la fiesta.



Conclusiones

- Tesis en curso. Una primera aproximación al caso de Santander parece indicar una evolución notable de la ceremonia regia a lo largo de la Edad Moderna.
- Cambios combinados con permanencias: peso de la tradición.
 - Persistencia del elemento religioso pero en progresivo detrimento respecto al cívico.
 - Creciente importancia otorgada a la presencia civil.
 - Fiesta, pompa, ornato e incremento del gasto.
 - Transformaciones en la concepción de la fiesta: de las exequias a las proclamaciones.
 - Introducción de novedades e influencias externas, aunque con retraso respecto a la Corte.
 - Condicionamientos económicos, geográficos, sociales y culturales.
 - La Monarquía ordena, pero no ejecuta: la responsabilidad de la organización y financiación es fundamentalmente municipal.

Pedro García Diego, Relación de las solemnidades festivas con que L.M.N.S.L. Ciudad de Santander celebra la Proclamación de el Señor D. Carlos IV Nuestro Augusto Soberano. 1789. BNE.



F. García Diego, Finezas del dolor, veneración y fidelidad demostradas en la Relección de las solemnidades festivas, que L. M. N. S. L. Ciudad de Santander conagró a la Real memoria de el señor Rey D. Carlos III... BNE.



Publicaciones vinculadas a la investigación

- "Recibir a una reina en las villas cantábricas: la llegada de Ana de Austria (1570)", *Altamira*, vol. I, 2016 (en prensa)
- "La muerte del Rey: ceremonia religiosa y celebración cívica. Cambios y permanencias en las exequias reales de Santander durante la Edad Moderna", *Actas de la XIV Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016 (en prensa).
- "Las más solemnes festivas pompas del Santander del Setecientos: la proclamación de Carlos IV", *Lillo, Revista Anual de Historia del Arte*, núm. 22 (2014), pp. 61-72.
- "Felipe II y los preparativos para la llegada de la reina Ana de Austria: protocolo, etiqueta e intervención regia", *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, León, Universidad de León, 2016, pp. 345-361.

TESIS DOCTORAL: CEREMONIA, FIESTA Y FAVOR REAL: LA MONARQUÍA Y LAS «CUATRO VILLAS DE LA COSTA DE LA MAR EN LA EDAD MODERNA»

NATALIA GANZO GALAZ

Este proyecto de tesis, bajo la dirección del Dr. Luis Sazatornil Ruiz y la Dra. Begoña Alonso Ruiz, está inscrito en el Programa de Doctorado en Historia Moderna por la Universidad de Cantabria dentro de la línea de investigación «Historia urbana: ciudad, poder y sociedad», así como adscrito a la línea de «Cultura artística, imaginarios urbanos y representaciones del poder» del Proyecto de Investigación *Culturas urbanas en la España moderna: policía, gobernanza e imaginarios (siglos XVI-XVIII)* del Ministerio de Economía y Competitividad, Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los Retos de la Sociedad, 2015 (ref. HAR2015-64014-C3-1-R).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio histórico del ceremonial y las fiestas reales en el Antiguo Régimen ha conocido su auge especialmente desde las últimas décadas del siglo xx, derivado de los pioneros análisis desde los campos de la Historia del Arte, la Historia Cultural y la Literatura. En España, los trabajos de María de los Ángeles Pérez Samper sobre las fiestas y entradas reales en Barcelona constituyeron el impulso fundamental para un tema actualmente en boga para historiadores de las distintas disciplinas. Es ese, precisamente, uno de los pilares del variado interés que ha atraído, pues el carácter versátil del tema permite abordarlo desde una perspectiva multidisciplinar que, asimismo, enriquece el análisis histórico. Prueba de ese renovado interés por las celebraciones reales es el significativo aumento de las publicaciones, las cuales han permitido descubrir un contexto en el que las ceremonias públicas de la Monarquía constituyen una manifestación del mundo que las genera, una expresión elocuente de los impulsos e intereses que regulan la relación entre dos actores: la Monar-

quía y el cuerpo municipal. Entre otros autores que han centrado sus objetos de estudio en las fiestas públicas o en las representaciones del poder, sobresalen también los trabajos de María José del Río, Roberto López, Pilar Monteagudo o Margarita Torremocha, quienes ya trataron las diferentes cuestiones de las entradas y el ceremonial regio desde un punto de vista regional. Asimismo, los estudios de historiadores como José Manuel Nieto Soria o Rosana de Andrés Díaz sobre las entradas reales castellanas durante la Edad Media muestran los cimientos de unas ceremonias que constituían una vía de fortalecimiento del poder regio, la cual se desarrollaría y afianzaría en los siglos modernos. Sin olvidar a Antonio Bonet Correa como otro de los grandes referentes sobre las fiestas del Barroco, su arquitectura y su vertiente política, es igualmente necesario destacar la importante labor investigadora del grupo de Iconografía e Historia del Arte de la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana, con Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya a la cabeza, cuyas sucesivas publicaciones sobre la ceremonia y la iconografía regias han permitido analizar los aspectos festivos -especialmente el artístico- del período en diferentes territorios de la Monarquía Hispánica.

RESUMEN TEMÁTICO

La fiesta regia, en sus diversas manifestaciones, alcanzó su apogeo durante Edad Moderna. Actos cargados de solemnidad y celebraciones de diversa índole que se erigieron como una de las máximas expresiones de homenaje y apego del pueblo hacia su soberano. Las villas y ciudades de la Monarquía Hispánica se convertían durante varios días en elocuentes escenarios para el espectáculo público, que aunaba diferentes aspectos: tradición, protocolo, propaganda y legitimación política, religión y autoafirmación municipal.

El ámbito de esta investigación son las llamadas «Cuatro Villas de la Costa de la Mar» (Santander, Laredo, Castro Urdiales y San Vicente de la Barquera). La categoría de sus puertos y su óptima situación en conexión con los puertos del norte de Europa les convirtió en los puntos fundamentales de llegada y salida de los miembros de la realeza y personajes de su séquito. De esta manera, las Cuatro Villas y, sobre todo, los puertos de Santander y Laredo se convirtieron en lugares de partida de infantas castellanas, destinadas a casarse con príncipes europeos, de desembarco de princesas extranjeras, futuras reinas tras su matrimonio con el monarca, y de reyes que llegaban para iniciar o poner punto y final a su reinado. Al mismo tiempo, siempre fieles a la Monarquía y obligadas por su condición de villas de realengo, las Cuatro Villas debían demostrar, tanto afectiva como materialmente, tal lealtad. Así pues, la ceremonia, el arte efímero, la fiesta o el luto se convertían en los protagonistas durante los días de celebración (visitas regias, matrimonios reales, nacimientos de infantes, proclamaciones y juras del heredero), de conmemoración de los grandes acontecimientos para la Monarquía y de los éxitos de sus diferentes empresas, así como de homenaje mediante los actos fúnebres por la muerte de los miembros de la familia real. Actos y ceremonias, en suma, cuya naturaleza fue transformándose con el devenir de los siglos, al hilo de las transformaciones sociales, económicas, culturales y, sobre todo, los cambios de dinastía.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de la presente investigación se centra en el estudio de las relaciones bilaterales y el intercambio de servicios entre las Cuatro Villas de la Costa de la Mar y la Monarquía a lo largo de un período que abarcaría entre finales del siglo xv, en los albores de la Edad Moderna, y la segunda mitad del siglo xviii, época del inicio de las grandes transformaciones urbanas, del cambio de mentalidades y, por tanto, momento de anuncio del mundo contemporáneo. Se pretende, por un lado, analizar el ceremonial característico de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar en lo que a las celebraciones y homenajes regios se refiere, atendiendo a su evolución y cambios con el paso del tiempo y la sucesión de dinastías -Trastámara, Austrias y Borbones-. Al mismo tiempo, se ahondará en los diversos aspectos -económicos, sociales, artísticos, culturales- que cada ceremonia escondía tras de sí y su influencia en el territorio del Corregimiento de las Cuatro Villas.

Para llevar a cabo estos propósitos, la información acerca de las ceremonias o las intervenciones reales en las villas que aportan los archivos municipales de las localidades en cuestión, el Archivo Histórico Provincial de Cantabria y el Archivo Histórico Diocesano de Santander será básica a lo largo de toda la investigación. Las Actas y Libros de Acuerdos Municipales, los Libros de Cuentas, así como el resto de documentación -cédulas y provisiones reales, informes o correspondencia, entre otros- presente en los distintos fondos relativos a las instituciones de gobierno y administración de las Cuatro Villas forman una gran parte de las fuentes de trabajo fundamentales. Estos datos se completarán y ampliarán con la indispensable consulta de archivos nacionales, tales como el Archivo General de Simancas, el Archivo Histórico Nacional y el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, así como las secciones de manuscritos antiguos, exclusivos y esenciales para esta investigación, de fondos como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Municipal de Santander y la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Del mismo modo, las crónicas coetáneas, realizadas tanto por parte de autores extranjeros como españoles, dado su carácter de fuente primaria constituirán otra de las fuentes de información básicas para la elaboración de la tesis doctoral. En última instancia, todos los datos recogidos se complementarán con una bibliografía general o específica de referencia.

Todo ello permitirá, en primer lugar, reconstruir la relación de los acontecimientos relacionados con la Monarquía celebrados en las «Cuatro Villas de la Costa de la Mar», así como analizar las diferentes intervenciones reales, su carácter y trascendencia para el desarrollo de aquellas villas a lo largo de la Edad Moderna. Su estudio detallado y comparativo en el tiempo -a lo largo de los casi cuatro siglos que abarca el proyecto- y en el espacio -tanto entre las «Cuatro Villas» como entre otros territorios de la Monarquía- dará pie al establecimiento de una serie de conclusiones en base a la organización, desarrollo, características y, finalmente, la evolución de tales ceremonias. Del mismo modo, mediante el análisis de las fuentes podrá deducirse la influencia que las fiestas, honras y presencias -físicas o materiales- reales tuvieron en el desarrollo social, cultural, económico y urbanístico de las «Cuatro Villas de la Costa de la Mar», y, finalmente, el tipo de la relación entre ambas partes durante el Antiguo Régimen. Asimismo y en definitiva, esta investigación permitirá aportar un nuevo enfoque a los estudios de la historia cultural, artística, social y económica de Cantabria, eliminando las lagunas actualmente existentes en torno a la fiesta y la ceremonia regia desarrollada en la región.

CONCLUSIONES

Si bien se trata de una tesis en curso, una primera aproximación al caso de Santander parece indicar una evolución notable de la ceremonia regia a lo largo de la Edad Moderna:

- La tradición bajomedieval pervive, pero convive con los cambios en la concepción de la fiesta que, ya en el siglo XVIII, son evidentes. Mientras que en los siglos anteriores fueron las exequias reales las ceremonias de mayor significación en la vida local, ahora es la proclamación la fiesta protagonista.
- Persiste el elemento religioso, especialmente en las exequias, pero en progresivo detrimento respecto a lo cívico y lo temporal: fiesta, pompa, ornato, incremento del gasto y creciente importancia otorgada a la presencia civil y militar.
- Las novedades e influencias externas se van introduciendo paulatinamente, aunque con un retraso notable respecto a la Corte, debido a los condicionamientos geográficos, económicos y socioculturales de las Cuatro Villas.
- La Monarquía ordena y está presente en la ceremonia de manera simbólica, pero no ejecuta; la responsabilidad de la organización y financiación es fundamentalmente municipal, tratando siempre de demostrar su lealtad al rey.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

- «Recibir a una reina en las villas cantábricas: la llegada de Ana de Austria (1570)», *Altamira*, vol. 1 (2016) (en prensa)
- «La muerte del Rey: ceremonia religiosa y celebración civil. Cambios y permanencias en las exequias reales de Santander durante la Edad Moderna», *Actas de la XIV Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016 (en prensa).
- «Las más solemnes festivas pompas del Santander del Setecientos: la proclamación de Carlos IV», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, núm. 22 (2016), págs. 61-72.
- «Felipe II y los preparativos para la llegada de la reina Ana de Austria: protocolo, etiqueta e intervención regia», en Abel Lobato, Esperanza de los Reyes [*et al.*], eds., *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, León: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, Instituto de Humanismo y tradición clásica, 2016, págs. 351-368.





Responsable:
Rafael López Guzmán

Organismo concesor:
Ministerio de Economía y
Competitividad

Referencia:
HAR2014-57354 P

Vigencia:
2015-2017

Institución de realización
del proyecto:
Universidad de Granada

Código UNESCO:
550402
550492
550402.1



Estudios artísticos y culturales realizados entre América y España del Sur

El estudio de la realidad americana permite identificar con bastante claridad la existencia de una estrecha relación cultural con Andalucía. El sistema de comunicaciones, durante la Edad Moderna facilitó la llegada de artistas andaluces así como de obras de arte, iconografías arraigadas en la religiosidad andaluza y administradores, entre los que destacaron gobernadores, eclesiásticos y comerciantes.

Más tarde, a caballo entre los siglos XIX y XX, la imagen de Andalucía se convertirá en referencia para la construcción de un orientalismo americano basada en elementos emblemáticos de nuestra cultura como la Alhambra, la mezquita de Córdoba o la Giralda de Sevilla.

Posteriormente, la Guerra Civil, supondrá el exilio de un importante número de andaluces que encontrarán al otro lado del océano el espacio vital para continuar con su libertad creativa, distribuyéndose por la geografía del Nuevo Mundo.

Resultados y actividades previstas

Se ha puesto en marcha una base de datos en línea con los resultados obtenidos en proyectos anteriores, para que la sociedad en general pueda colaborar en red con nosotros. Estamos trabajando en la realización de una exposición temática que será presentada en una sala de exposiciones virtuales. Asimismo vamos a elaborar un mapa interactivo para aproximarnos visivamente a la distribución de obras, artistas y mecenas de origen andaluz en los diferentes países. También queremos producir un audiovisual de artistas andaluces del siglo XX. Finalmente los resultados del proyecto se concretarán en monografías, artículos, comunicaciones y un congreso internacional con el título DE SUR A SUR, INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS Y RELACIONES CULTURALES (Granada, 5-7 abril, 2017). (<http://www.congresodesursur.com>)

Objetivos y metodología

- Catalogar los bienes culturales situados en América del Sur relacionados con Andalucía
- Profundizar en las relaciones entre ambos territorios
- Crear redes de colaboración e intercambio entre universidades
- Potenciar la difusión de los resultados del proyecto en red

Miembros del equipo investigador

Lidia Balcázar Barbecho
Adrián Contreras Guerrero
Gloria Espinosa Sainza
Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas
Yolanda Fernández Muñoz
Yolanda Guasch Martí
Miguel Pilar López Pérez
Brenda Montoya Palacios
Francisco Montes González
José Miguel Morales Folguera
José de Nardentycht Concha
Adriana Pascual Bustillo
Irán Pascual Sáez
Guadalupe Romero Sánchez
Miguel Ángel Sorroche Cuervo





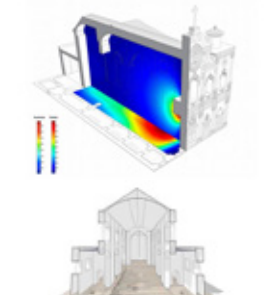
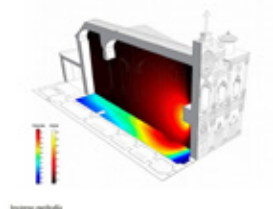
Mutis Andalucía-América del Sur



@proyectoMUTIS







Identidad europea y Arquitectura globalizada en el Pekín de Qianlong

Pedro Luengo Gutiérrez (Proyecto unipersonal)

Ministerio de Economía y Competitividad

HAR2014-61714-EXP

01-09-2015 hasta 31-08-2017

Universidad de Sevilla

Objetivos:

Objetivo principal: Clarificar el papel de las diferentes naciones europeas en la construcción de los Xiyanglou y las iglesias cristianas de Pekín

Objetivo secundario: comprobar la validez de las herramientas desarrolladas para la Historia del Arte.

Metodología:

-Gestión de documentación de archivo a través de herramientas de Big Data desarrolladas por el proyecto.

-Análisis de edificios a través de simulaciones sobre modelos tridimensionales.

-Fotogrametría.

-Identificación de procesos de diálogo y choque cultural en los modelos arquitectónicos utilizados.

Resumen temático

El proyecto afronta una reinterpretación histórica de la construcción de los palacios europeos (Xiyanglou) y las iglesias cristianas de Pekín durante el gobierno del emperador Qianlong (1735-1799) a partir de nuevas metodologías y fuentes. Desde una aproximación transnacional, comparativa y multidisciplinaria se pretende incorporar las fuentes ibéricas a la discusión internacional. Con esta base se intentará superar la visión dualista Europa-China, por una mucho más compleja. A pesar de ser un proyecto arquitectónico dirigido por miembros de la Compañía de Jesús y encargado por Qianlong, este estudio pretende ofrecer una lectura que muestre la pluralidad interna de la expresión europea en este contexto. La arquitectura es entendida como una imagen diplomática del poder de cada potencia europea en China, lo que puede compararse a su vez con otros casos similares en Asia. Además, se identificarán fenómenos de transferencia tecnológica, ya que la construcción de estos edificios requería de nuevas habilidades conocidas solo en Europa, a lo que habría que unir la contribución de los profesionales locales en cuestiones de abastecimiento de materiales o técnicas constructivas. Todo esto permitirá renovar el discurso interpretativo habitual del Xiyanglou, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. El monumento pasará de ser una muestra de lo europeo en Pekín, para convertirse en un ejemplo de un diálogo intercultural simétrico. Web: <http://Xiyanglou.wordpress.com>; Twitter: @EUXiyanglou; Código UNESCO: 550602.

Resultados alcanzados:

Desarrollo en versión BETA de herramienta de gestión masiva de fuentes.

Simulaciones lumínicas de edificios históricos de Pekín.

Levantamiento tridimensional de piezas inéditas conservadas en museos europeos y entre los restos del monumento.

Localización de documentación de archivo inédita en España, Italia, Portugal, Francia y Reino Unido.





Fig. 1



RUINAS, EXPOLIOS E INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL

M.º del Valle Gómez de Terreros Guardiola / Luis Pérez-Prat Durbán
 Ministerio de Economía y Competitividad
 DER2014-52947-P
 1 de enero de 2015/31 de diciembre de 2018
 Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN TEMÁTICO:

Este proyecto continúa otros que planteaban el análisis de la eficacia de las normas en la protección del patrimonio cultural. Y ello tomando como hipótesis de partida el reconocimiento del diseño que sobre el papel y la eficacia de dichas normas se vive entre juristas y gestores del patrimonio. Por ello contamos, como dato diferenciador e imprescindible para avanzar en el tema, con un equipo que aúna juristas especializados en patrimonio y arquitectos, arqueólogos e historiadores del arte que conjugan práctica profesional y visión académica. En esta ocasión la investigación aborda dos campos amplios, que permiten calibrar las intervenciones de los profesionales y de las administraciones y el juego en las mismas de las normas sobre patrimonio: las ruinas (yacimientos arqueológicos, ruinas históricas, bienes culturales bajo amenaza de ruina) y el expolio (casos notables, como el causado por el Holocausto nazi y la legitimidad de determinadas colecciones de arte). Estudiamos si la norma jurídica sirve o no con un grado variable o nulo de eficacia a su objetivo de preservación del patrimonio, según su factura, la comprensión que de ella tengan sus destinatarios o su alejamiento respecto de la práctica profesional. Y valoramos qué reglas funcionan en ausencia de la norma. Facilitamos nuestro esfuerzo en el ámbito español, sin perder de vista la perspectiva internacional. Códigos UNESCO: 550602, 550501, 5603, 5605.

Web: <https://www.upo.es/investigacion/ruinas-expolios-intervenciones-patrimonio-cultural/>



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES REALIZADAS Y PREVISTAS:

Coloquio homenaje a Nicole Dacos, 13 de mayo de 2016; Seminario permanente "Holocausto y bienes culturales", iniciado el 4 de marzo de 2016 con la intervención de Tullio Scovazzi; y jornadas sobre ruinas, aproximadamente a comienzos de 2018.

MIEMBROS DEL EQUIPO:

Patrimonio cultural: M.º del Valle Gómez de Terreros Guardiola (co-IP), Jesús M. Palomero Páramo, Alfonso Jiménez Marín, Julián Esteban Chaparriá, Juan M. Becerra García, Juan A. Fernández Naranjo, M.º Gracia Gómez de Terreros Guardiola, Fernando Gules García, M.º de los Angeles Fernández Valle, Pedro Gómez de Terreros Guardiola, Guillermo Duclos Boufista, Álvaro Jiménez Sancho y Zora M.º Ruiz Romero.
 Juristas: Luis Pérez-Prat Durbán (co-IP), Tullio Scovazzi, Luis Miguel Arroyo Yanes, Soledad Torrecuadrada García-Lozano, Leonardo Sánchez-Mesa Martínez, Elena Rodríguez Pineau, Antonio Lazarí, Gloria Fernández Arribas y Macarena Guerrero Lebrón.

RESULTADOS ALCANZADOS:

Consolidación del seminario permanente multidisciplinar formado con el proyecto *¿Patrimonio Protegido? La eficacia de las políticas y normas internacionales y españolas sobre el patrimonio cultural* (IP Luis Pérez-Prat Durbán, DER2009-13228 JUR1 y P09-SEJ-4720, MINECO y Junta de Andalucía), con publicaciones como *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, Universidad de Huelva, 2014; *El tráfico de bienes culturales*, Tirant la Blanch, Madrid, 2015; o *Catedrales y Monasterios Patrimonio Mundial*, Sevilla, 2015, entre otras.

PUBLICACIONES:

Pérez-Prat, L., "La protección internacional del patrimonio y las comunidades patrimoniales", *Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid*, 19 (2015), pp. 121-151; Pérez-Prat, L. y Ramos Prieto, J., "El tráfico exterior de bienes culturales. Aspectos internacionales y tributarios de su régimen jurídico" (apartados 1 a 6), en AA. VV., *Derecho del Arte. Civitas*, Pamplona, 2015, pp. 185-245; Gómez de Terreros G., M.V. y M.G., "La restauración monumental en Andalucía Occidental durante el desarrollismo (1959-1975): valoración general, casos relevantes y criterios de intervención" (en prensa).



Fig. 5

ÍNDICE DE FIGURAS:

Fig. 1. El general Dwight D. Eisenhower, comandante supremo aliado, acompañado por el general Omar N. Bradley y el teniente general George S. Patton, Jr., inspecciona los tesoros artísticos robados por los alemanes y ocultos en una mina de sal en Alemania, 4 de diciembre de 1945 [US National Archives Catalog. Identifier: 531272. Local Identifier: 111-SC-204516. <https://catalog.archives.gov/id/531272>; y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eisenhower,_Bradley_and_Patton_inspect_looted_art_HD-SN-99-02758.JPG].

Fig. 2. Portada del ex-convento de San Agustín de Sevilla, obra de Hernán Ruiz II, desmontada en el claustro (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2008).

Fig. 3. Hestia, Dione y Afrodita, procedentes del frontón este del Partenón, British Museum, Londres (fot. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_pediment_KLM_Parthenon_BM.jpg).

Fig. 4. Miembros del equipo en el Coloquio Homenaje a Nicole Dacos, Mayo de 2016. (fot. Zora M. Ruiz Romero)

Fig. 5. Iglesia del convento de Camo, Lisboa (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2014).

Postér realizado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Zora María Ruiz Romero.

**RUINAS, EXPOLIOS E INTERVENCIONES
EN EL PATRIMONIO CULTURAL.
PROYECTO DEL PLAN NACIONAL DE I+D DER2014-52947-P
(1/1/2015-31/12/2018)
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD**

M.^a DEL VALLE GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA
ZARA M.^a RUIZ ROMERO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

RESUMEN

Se centra en el análisis de la eficacia de las normas en la protección del patrimonio cultural, desde el reconocimiento del disenso que sobre su papel y objetivos existe entre juristas y gestores del patrimonio. El equipo aúna expertos en diversas ramas del Derecho, arquitectos, arqueólogos, historiadores del arte y gestores de la administración. Los temas concretos a analizar son las ruinas, entendidas en un sentido amplio, y el expolio, abordándose el Holocausto nazi y la legitimidad de ciertas colecciones de arte.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio cultural, normativa, ruinas, expolio, intervenciones.

ABSTRACT

This project focuses on regulations pertaining to cultural heritage protection, particularly in light of the evident dissension of the role and objectives that exists between jurists and heritage managers. The team brings together jurists, architects, archaeologists, art historians and administration managers. Our studies are centred around two working topics: ruins, in a broad sense of the term; and the (il)legal status of cultural property, for example through looting, addressing the Nazi Holocaust and the legitimacy of certain art collections.

KEYWORDS

Cultural Heritage, regulations, ruins, looting, interventions.

PÁGINA WEB

<https://www.upo.es/investigacion/ruinas-expolios-intervenciones-patrimonio-cultural/> [Fig. 1].

RESUMEN TEMÁTICO

Este proyecto pretende continuar otros anteriores que se planteaban el análisis de la eficacia de las normas en la protección del patrimonio cultural. Y ello tomando como hipótesis de partida una que cuenta con un sesgo peculiar: el reconocimiento del disenso que sobre el papel de dichas normas y en la consecución del mencionado objetivo se vive entre los profesionales juristas y gestores de patrimonio que se dedican a esa actividad. Para ello se cuenta, como dato diferenciador e imprescindible para hacer avanzar la investigación, con un equipo que aúna juristas especializados en patrimonio y arquitectos, arqueólogos e historiadores del arte que conjugan práctica profesional y visión académica. Y se han escogido en esta ocasión para el desarrollo de la investigación dos campos amplios y que permiten calibrar sobradamente la intervención de los profesionales y de las administraciones y el juego en dichas intervenciones de las normas sobre patrimonio: las ruinas y el expolio de los bienes culturales.

Vamos a explorar, en relación con las ruinas, tanto la situación de las que tienen la consideración de patrimonio cultural, los yacimientos arqueológicos o las ruinas históricas, como la situación de ruina que amenaza a bienes culturales incluso contemporáneos. Veremos si la norma jurídica sirve o no con un grado variable o nulo de eficacia a su objetivo de preservación del patrimonio, dependiendo de su factura, de la comprensión que de ella tengan sus destinatarios, de su grado de alejamiento respecto de la práctica profesional. Veremos qué reglas de conducta funcionan en ausencia de la norma [Figs. 2 y 3].

Y en relación con el expolio de los bienes culturales, vamos a realizar la misma indagación, aplicada a algunos de los casos de expolio más notables, como el provocado por el Holocausto nazi y a la legitimidad de la posesión de bienes culturales en determinadas colecciones de arte [Figs. 4 y 5].

Todo ello lo haremos focalizando nuestro esfuerzo en el patrimonio español, aunque sin perder de vista la perspectiva internacional.

ACTIVIDADES REALIZADAS Y PREVISTAS

Está previsto publicar los resultados de las siguientes actividades:

1. Coloquio homenaje a Nicole Dacos: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, celebrado en la Universidad Pablo de Olavide, el 13 de mayo de 2016.



Fig. 1. Portada del ex-convento de San Agustín de Sevilla, obra de Hernán Ruiz II, desmontada en el claustro (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2008). Sobre la misma trata A. J. MORALES, «Hernán Ruiz II. La portada del convento de San Agustín de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 209 (1985).



Fig. 2. Iglesia del convento do Carmo, Lisboa (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2014).



Fig. 3. Mercado de la Puerta de la Carne, Sevilla (1926-1929), proyectado por Gabriel Lupiañez Gely y Aurelio Gómez Millán (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2016).



Fig. 4. Hestia, Dione y Afrodita, procedentes del frontón este del Partenón, British Museum, Londres (fot. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_pediment_KLM_Parthenon_BM.jpg).

Se centró en el impacto de las ruinas en la sensibilidad artística moderna y contemporánea, partiendo de un género pictórico de enorme éxito en la Europa del Renacimiento, para llegar a la actualidad, al tratamiento contemporáneo de la ruina o su destrucción en los actuales conflictos de Siria o Irak.

Conferencias:

- «Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete», María José Rondo Cantera, catedrática de Historia del Arte, Universidad de Valladolid.
- «Viaggio a Roma: Campelo, Gaspar Dias, Fernão Gomes – pintores maneiristas portugueses com presença na Cidade Papal», Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, catedrático de la Facultad de Letras, Universidad de Lisboa.
- «*Roma quanta est*: de la representación a la restauración de las ruinas», M.^a del Valle Gómez de Terreros.
- «La destrucción de las ruinas», Luis Pérez-Prat Durbán.

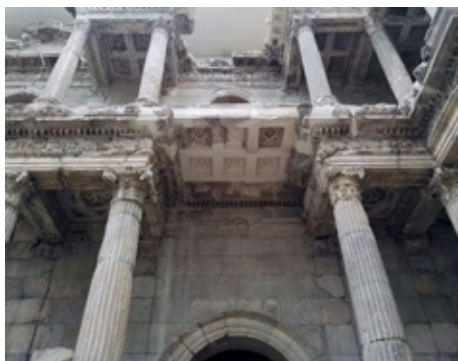


Fig. 5. Detalle de la puerta del mercado de Mileto, reconstruida en el Pergamonmuseum, Berlín (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2016).



Fig. 7. Basílica romana de Torreparedones, en Baena (Córdoba), recientemente restaurada por Alfonso Jiménez y Eduardo Martínez (fot. M. Valle Gómez de Terreros, 2015).



Fig. 6. El general Dwight D. Eisenhower, comandante supremo aliado, acompañado por el general Omar N. Bradley y el teniente general George S. Patton, Jr., inspecciona los tesoros artísticos robados por los alemanes y ocultos en una mina de sal en Alemania, 4 de diciembre de 1945 (US National Archives Catalog, Identifier: 531272, Local Identifier: 111-SC-204516, <https://catalog.archives.gov/id/531272>; y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eisenhower,_Bradley_and_Patton_inspect_looted_art_HD-SN-99-02758.JPG).

- «La ruina en el lenguaje artístico del barroco: del vestigio a la metáfora», Fernando Quiles García.
- «¡Estatuas bajo olivos!: la gloriosa resurrección de los dioses romanos entre las ruinas de Itálica, contada por la prensa», Jesús M. Palomero Páramo, Universidad de Sevilla.

2. Seminario permanente «Holocausto y bienes culturales».

Conferencia inaugural, impartida el 4 de marzo de 2016, en la Universidad Pablo de Olavide: «The removal of cultural properties during World War II: some Italian cases», por Tullio Scovazzi, catedrático de Derecho Internacional Público, Universidad de Milano-Bicocca [Fig. 6].

En una segunda sesión participarán:

- Colette Avital, diplomática y política israelí, presidió la Comisión de investigación para la identificación y devolución de bienes a las víctimas del Holocausto.
- Therese O'Donnell, profesora de la Universidad de Strathclyde, especialista en Holocausto y devolución de bienes.
- Miguel Martorell, profesor titular de Historia Política y Social de la UNED, fue miembro de la Comisión Gubernamental de investigación sobre el patrimonio expoliado por los nazis.

En un tercer ciclo de conferencias intervendrán diversos miembros del equipo.

3. Jornadas sobre ruinas, que se celebrarán a comienzos de 2018, y seminario breve sobre el expolio en Latinoamérica.

MIEMBROS DEL EQUIPO

Especialistas en patrimonio cultural

M.^a del Valle Gómez de Terreros G. (co-IP), catedrática de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.

Jesús M. Palomero Páramo, catedrático de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.

Alfonso Jiménez Martín, académico de número de la Real Academia Sevillana de Ciencias, Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales (2002, Fig. 7).

Julián Esteban Chapapría, presidente de la Academia del Patal, ha sido Jefe del Departamento de Arquitectura de la Generalitat Valenciana.

Juan M. Becerra García, Jefe del Servicio de Protección del Patrimonio de la Dirección General de Bienes Culturales, Junta de Andalucía.

Juan A. Fernández Naranjo, profesor asociado de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.

M.^a Gracia Gómez de Terreros G., profesora titular de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.

Fernando Quiles García, profesor titular de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.

M.^a de los Ángeles Fernández Valle, profesora asociada de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.

Pedro Gómez de Terreros G., profesor colaborador de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.

Guillermo Duclos Bautista, Dr. arquitecto.

Álvaro Jiménez Sancho, Dr. arqueólogo.

Zara M.^a Ruiz Romero, becaria FPU, Universidad Pablo de Olavide.

Juristas

Luis Pérez-Prat Durbán (co-IP), catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Pablo de Olavide.

Tullio Scovazzi, catedrático de Derecho Internacional, Universidad Milano-Bicocca.

Luis M. Arroyo Yanes, catedrático de Derecho Administrativo, Universidad de Cádiz.

Soledad Torrecuadrada, catedrática (acreditada) de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Autónoma de Madrid.

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, profesor titular de Derecho Administrativo, Universidad de Granada.

Elena Rodríguez Pineau, profesora titular de Derecho Internacional Privado, Universidad Autónoma de Madrid.

Antonio Lazari, profesor contratado doctor de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Pablo de Olavide.

Gloria Fernández Arribas, profesora contratada doctora de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Pablo de Olavide.

Macarena Guerrero Lebrón, profesora contratada doctora de Derecho Romano, Universidad Pablo de Olavide.

RESULTADOS ALCANZADOS

Consolidación del seminario permanente multidisciplinar formado con el proyecto «¿Patrimonio Protegido? La eficacia de las políticas y normas internacionales y españolas sobre el patrimonio cultural» (IP Luis Pérez-Prat Durbán, DER2009-13228 JURI y P09-SEJ-4720, MINECO y Junta de Andalucía), con publicaciones como:

L. PÉREZ-PRAT y M. V. GÓMEZ DE TERREROS (eds.), *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, Huelva: Universidad de Huelva, 2014.

J. A. FERNÁNDEZ NARANJO, ed., *Seminario Catedrales y Monasterios Patrimonio Mundial*, noviembre de 2013, Sevilla, 2015.

L. PÉREZ-PRAT y A. LAZARI, eds., *El tráfico de bienes culturales*, Valencia: Tirant lo Blanc, 2015.

S. TORRECUADRADA GARCÍA-LOZANO, *Bienes incautados en tiempos de guerra. Su protección y restitución*, Madrid: Biblioteca Nueva/ Fundación Ortega y Gasset, 2012.

M. V. GÓMEZ DE TERREROS, «La Capilla Real de la Catedral de Sevilla en los siglos XIX y XX: obras y restauraciones», en A. Jiménez Martín (dir.), *La Capilla Real*, XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012, págs. 78-148.

PUBLICACIONES RECIENTES

L. PÉREZ-PRAT DURBÁN, «La protección internacional del patrimonio y las comunidades patrimoniales», *Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid*, 19 (2015), págs. 121-151.

— y J. RAMOS PRIETO, «El tráfico exterior de bienes culturales. Aspectos internacionales y tributarios de su régimen jurídico» (apartados 1 a 6), en AA.VV., *Derecho del Arte*, Pamplona: ed. Civitas, 2015.



MOMOWO-Women's Creativity since the Modern Movement
Universidad de Oviedo
Creative Europe Programme of the European Union
552374-CREA-1-2014-1-2014-1-IT-cul-coop2
(20.10.2014 – 19.10.2018)

RESUMEN TEMÁTICO

Es un proyecto de investigación patrocinado por el programa Europa Creativa de la Unión Europea que tiene como objetivo dar a conocer el trabajo de las mujeres en las profesiones relacionadas con el diseño. Desde una perspectiva interdisciplinar y paneuropea, MoMoWo considera relevante para la contemporaneidad, tanto desde un punto de vista social como cultural, el trabajo de las mujeres dentro de la Arquitectura, el Diseño Industrial e Ingeniería Civil.

Por lo tanto, el proyecto aborda la igualdad de oportunidades de los géneros, tanto en el pasado como en la actualidad. Al mismo tiempo aspira a estimular y aumentar el valor de sus obras y logros por las actuales generaciones de mujeres profesionales, el fortalecimiento de las futuras generaciones de mujeres creativas.

www.momowo.eu

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:

* Investigar el trabajo de las mujeres arquitectas, ingenieras civiles y diseñadoras industriales en ámbitos muy masculinizados hasta fechas recientes. * Compartir la significativa herencia cultural forjada por las mujeres que trabajan en las profesiones de diseño. * Apoyar las actividades culturales internacionales.

* Fomentar la participación del público a través de nuevos e innovadoras formas de comunicación, tales como el uso de las tecnologías digitales.

* Estimular el interés y facilitar el acceso a la herencia cultural y creativo europeos, hacia el patrimonio cultural material e inmaterial creado por las mujeres en los campos de la arquitectura y el diseño.

MIEMBROS DEL EQUIPO INVESTIGADOR:

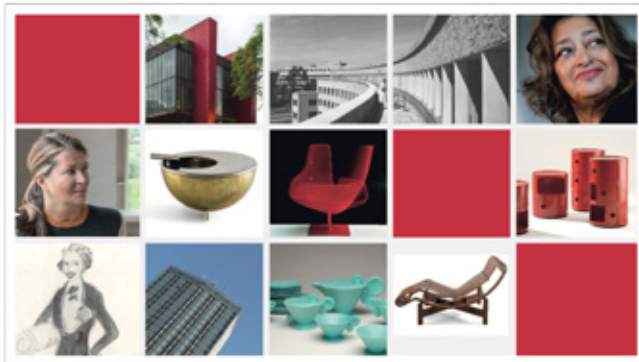
Politecnico di Torino, IADE-U Lisboa, Universidad de Oviedo (Ana María Fernández García, Alberto Fernández Costales, Sara Vázquez Canónico y Esther Rodríguez Ortiz), Leiden University, ZRC SAZU Eslovenia, Université Pierre Mendès-France Grenoble, Institutul Superiorul Sistemii Teritorialei per l'Inovazione SITI Turin.

RESULTADOS ALCANZADOS:

MoMoWo nace con una perspectiva dinámica. Las actividades se planifican como un proceso continuo, que se extiende más allá de la fecha límite de fin de proyecto. Momowo se centra en la divulgación, la diversificación, y la creación de contenidos en plataformas virtuales que garantizan su sostenibilidad futura. Pretende perdurar en el tiempo como una plataforma europea diseñada para difundir el trabajo de las arquitectas y diseñadoras a la sociedad europea.

ACTIVIDADES REALIZADAS (CONGRESOS, PUBLICACIONES)

- * Competición Internacional de diseño
- * I Historical Workshop celebrado en Leiden
- * Competición Internacional de Fotografía
- * Exposición Itinerante + Catálogo
- * Base de Datos de mujeres arquitectas y diseñadoras
- * Jornadas de Puertas Abiertas en estudios de arquitectas e ingenieras civiles
- * Guía turística de Itinerarios Culturales en las principales capitales europeas





MUSEALIZACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS Y PROYECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE MÉRIDA

Cristina Eugenia Íscar Gamero (cristinaig@unex.es)

Dirigen: Dra. María Cruz Villalón y Dra. Trinidad Nogales Basarrate

RESUMEN TEMÁTICO

La puesta en valor del yacimiento emeritense tiene un sobrado reconocimiento y proyección a nivel nacional e internacional, así como la museología constituye un ámbito de estudio de actualidad. Esta tesis analizará las diferentes intervenciones museológicas que se han llevado a cabo en el patrimonio emeritense en las últimas décadas. El nombramiento de Museo Nacional de Arte Romano y la creación de instituciones como el Consorcio de la Ciudad Monumental, que se encargan del estudio, conservación y difusión, han convertido Mérida en un foco destacado de investigación y difusión del patrimonio arqueológico.



Museo Arqueológico de Mérida. Principios s. XX. MNAR Documentación



Museo Nacional de Arte Romano (1986). Fuente: MNAR Documentación



Museo Nacional de Arte Romano (2007). Fuente: Web MNAR

Se tendrán en cuenta su proyección y vinculación nacional e internacional con otros centros de la romanidad hispánica como Tarragona, Córdoba o Sevilla, poniendo énfasis en las relaciones transfronterizas con Portugal debido a la extensión de la provincia Lusitania, de la cual fue capital. Se tratará la vinculación con Roma (Italia), destacando las recientes innovaciones museológicas del Ara Pacis, el Palacio Valentini, la Basílica dell'Antiqua o el Mercado de Trajano Museo de los Foros Imperiales. Se investigará y propondrá la aplicación de nuevas tecnologías, apostando por la idea de Mérida como Ciudad-Museo, dándole una visión de conjunto a todo su patrimonio, vinculada a la museología social.



Casa del Mitrreo (Mérida). Musealización 2004. Fuente: Consorcio de Mérida



Santa María L'Antiqua (Roma) Cañones de luz y color (2018)



Ara Pacis (Roma). Musealización por cañones de luz y color (2014). Fuente: nationalgeographic.com.es

OBJETIVOS

1. La investigación de los diferentes procesos de musealización que se han llevado a cabo en el yacimiento emeritense y en sus museos y centros de interpretación.
2. El análisis y puesta en valor de la proyección nacional e internacional que las instituciones patrimoniales han desarrollado de la musealización de la ciudad arqueológica de Mérida.
3. Propuesta de estrategias para facilitar la comprensión y mejorar la calidad de su visita y su experiencia sensorial, implementando nuevas tecnologías para la sostenibilidad de su difusión.

FUENTES

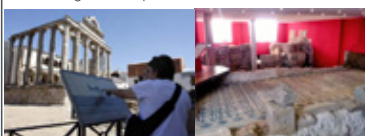
Fuente directa será el trabajo de campo en el análisis directo del patrimonio arqueológico del yacimiento emeritense

Fuentes primarias son los Proyectos de musealización del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, las Memorias Anuales y los Proyectos de Musealización del Museo Nacional de Arte Romano; así como las entrevistas directas con sus conservadores y técnicos.

Fuentes secundarias serán las publicaciones de otros autores y las actas de Congresos, Seminarios y Jornadas vinculados con las últimas tendencias en museología de yacimientos arqueológicos y museos.

CONCLUSIONES

En la investigación se mostrará la singularidad del yacimiento emeritense, como un ejemplo único dentro de la musealización de yacimientos arqueológicos, como una Ciudad-Museo, diacrónica y viva en convivencia con la ciudad contemporánea. Esta tesis permitirá una comparación con otros yacimientos nacionales e internacionales, y la aplicación de estas nuevas estrategias y tecnologías que permitirá una mejora de su proyección científica y cultural hacia la sostenibilidad y la museología social implantada en Mérida.



Templo de Diana. Fuente: Consorcio de Mérida.

Centro de Interpretación del Mosaico. Fuente: Consorcio de Mérida.

METODOLOGÍA

1. Estudio de las principales fuentes sobre musealización de yacimientos y museos arqueológicos, de Mérida en concreto, como punto de partida.
2. Investigación de las fuentes sobre la musealización del Museo Nacional de Arte Romano, así como entrevistas con los conservadores involucrados en estos procesos.
3. Análisis de los monumentos emeritenses y de los proyectos de musealización llevados a cabo por el Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida; así como entrevistas con sus técnicos.
4. Proyección del conocimiento en estancias en China y Roma. Para investigar las recientes estrategias museológicas y la aplicación de nuevas tecnologías en la difusión del patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- MONEO VALLÉS, R. "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida". *Museum* nº155 Vol. XXXIX. Madrid, 1987.
- NOGALES BASARRATE, T. "Influjo del Museo en la ciudad. El influjo del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)". *Revista de Museología*, nº1. Enero-Marzo 1994.
- NOGALES BASARRATE, T., ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. "Un museo y sus exposiciones. Reflexiones en torno al M.N.A.R.". *Proserpina* nº12. *Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Extremadura Mérida*, Octubre 1995.
- RUIZ TORRES, D. *La realidad aumentada y su aplicación en el patrimonio cultural*. Edil. Trece, Madrid, 2013.
- VV.AA. *Actas: III Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos*. Zaragoza (2004). Zaragoza, 2005.
- VV.AA. *Mérida. 2000 años de historia. 100 años de arqueología*. Ed. Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, 2010.

LA MUSEALIZACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS Y PROYECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE MÉRIDA

CRISTINA EUGENIA ÍSCAR GAMERO
Universidad de Extremadura

RESUMEN TEMÁTICO

El yacimiento arqueológico de Mérida es uno de los principales centros de la antigüedad y la tardoantigüedad, constituyendo una inagotable fuente de patrimonio artístico que permite difundir el conocimiento del pasado histórico de la ciudad, cuya diacronía y convivencia con la ciudad contemporánea la hace única.

Durante el último siglo, la puesta en valor del yacimiento emeritense ha tenido un sobrado reconocimiento y proyección a nivel nacional e internacional, científico y cultural, y su difusión ha sido una preocupación constante. Desde los grandes hallazgos arqueológicos a principios del siglo xx como los del Teatro Romano o el Mitreo, gracias a la encomiable labor de D. José Ramón Mélida y D. Maximiliano Macías, la ciudad de Mérida se convirtió en digna merecedora de un gran museo a la altura de su colección y la difusión de todos sus espacios. La aparición de la museología como disciplina y su implantación en España proporcionarían facultativos de gran formación como fue D. José Álvarez Sáenz de Buruaga, que no descansaría hasta el reconocimiento nacional de Mérida como espacio arqueológico único, con el nombramiento de Museo Nacional de Arte Romano (1975) de su Museo Arqueológico, cuya modesta musealización y carente espacio para almacenar las colecciones eran merecedores de un gran espacio a la altura de su reconocimiento. El campo de la museología constituye un ámbito de estudio de actualidad patrimonial, siendo necesaria la investigación de sus procesos en una ciudad donde se han experimentado diferentes actuaciones museológicas en sus monumentos.

A raíz de este nombramiento y de las sucesivas campañas de excavaciones que no cesaban de aumentar el patrimonio artístico de la localidad, la puesta en valor del mismo conllevó la recuperación del prestigio que ostentó antaño, recuperando la capitalidad del territorio (1978) y culminando con el nombramiento de toda la ciudad como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (1993).

Durante las últimas décadas, se han creado instituciones para el estudio, protección y difusión de este patrimonio como el Consorcio de la Ciudad Monumental o el Instituto Arqueológico de Mérida, que han hecho de esta ciudad un foco de la investigación y difusión del patrimonio arqueológico, incrementando su puesta en valor a nivel nacional e internacional, fomentando la investigación, así como involucrando a la sociedad con su patrimonio.

Esta tesis doctoral investigará todas las intervenciones museológicas que se han llevado a cabo en el patrimonio emeritense por parte de las ya mencionadas instituciones. Desde los inicios del coleccionismo en Mérida y de las primeras intenciones de exhibición de las mismas, ya se denotaba la importancia y abundancia de sus piezas y la necesidad de su colección. Desde la creación del Museo Arqueológico de Mérida en 1838 hasta nuestros días, se han experimentado diversas actuaciones y modificaciones sobre el yacimiento emeritense, inicialmente orientado a la exhibición museística y poco a poco llevando a cabo la adecuación y musealización de prácticamente todos los espacios patrimoniales, aportando contextualización a las colecciones. Las diferentes intervenciones museológicas se han debido en ocasiones a diferentes propuestas en materia de conservación y/o difusión, así como a las diferentes políticas de intervención aplicadas por las instituciones patrimoniales de la ciudad.

Se marcarán dos grandes bloques dentro de la misma. El primero de ellos se dedicará al análisis de todas las intervenciones museológicas sobre el patrimonio emeritense y sus instituciones patrimoniales, así como de la evolución del Museo Nacional de Arte Romano. En el segundo bloque se tratará la proyección tanto científica como cultural que se ha dado del yacimiento emeritense. Se destacará su vinculación nacional con otros centros de la romanidad hispana como Tarragona, Córdoba o Sevilla, poniendo especial énfasis en las relaciones transfronterizas con Portugal debido a la extensión de la provincia Lusitania, de la cual fue capital. Se tratará la vinculación internacional especialmente con Italia, con Roma como metrópolis, destacando las últimas intervenciones museológicas llevadas a cabo en espacios como el Ara Pacis, Palacio Valentini, Basílica di Santa María l'Antiqua y Mercado de Trajano Museo de los Foros Imperiales, entre otros. Se investigará ampliamente la aplicación y proyección de nuevas tecnologías en la mejora de la calidad de la visita, la experiencia sensorial y la sostenibilidad de su difusión; así como las destacadas acciones llevadas a cabo en materia de museología social, que hacen de Mérida un espacio único de conexión y encuentro de la sociedad con su historia, aportándole una gran singularidad.

OBJETIVOS

1. La investigación de los procesos de musealización que se han llevado a cabo en el yacimiento emeritense y en sus museos y centros de interpretación.

2. El análisis y la puesta en valor de la proyección nacional e internacional que las instituciones patrimoniales han desarrollado en la musealización y difusión de la ciudad arqueológica de Mérida.
3. Presentación de proyectos para facilitar la comprensión y mejorar la calidad de su visita y su experiencia sensorial, implementando nuevas tecnologías aplicadas según la museología social.
4. Presentar propuestas museológicas que lleven a Mérida a ser una Ciudad-Museo, diacrónica y viva, donde el usuario la perciba en su conjunto toda la monumentalidad de su pasado, así como la relación de sus espacios sobre la vida cotidiana, más allá de la ruina.

METODOLOGÍA

1. El estudio de las principales fuentes sobre la musealización de yacimientos y museos arqueológicos, y de la ciudad de Mérida en concreto, como punto de partida de la investigación.
2. Investigación de las fuentes escritas y gráficas sobre la construcción y musealización del Museo Nacional de Arte Romano, así como entrevista de los conservadores involucrados en estos procesos.
3. Análisis directo de los monumentos emeritenses a partir de los proyectos de musealización llevados a cabo por el Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida. El estudio en profundidad de ambas instituciones llevará a cabo tras un año de prácticas en el área de Museología de ambas.
4. Estudio a través de dos estancias de investigación, en China y Roma, de las más recientes estrategias museológicas y aplicación de nuevas tecnologías a la difusión del patrimonio.

FUENTES

Las fuentes directas serán los libros publicados sobre la teoría museológica aplicada a los yacimientos y museos. Fuentes primarias son los Proyectos de musealización del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, las Memorias Anuales y los Proyectos de Musealización del Museo Nacional de Arte Romano.; así como las entrevistas directas con los conservadores, técnicos y auxiliares que han formado parte en estos procesos. Fuente secundaria serán jornadas, cursos y congresos científicos sobre las últimas novedades en musealización y en la aplicación de las nuevas tecnologías a la difusión del patrimonio.

CONCLUSIONES

Esta tesis museológica permitirá un conocimiento actualizado de todos los procesos museológicos llevados a cabo en la ciudad de Mérida, sobre los cuales existen pocas publica-

ciones, y que permitirán una comparación y aplicación con otros centros patrimoniales similares, nacionales e internacionales. La propuesta de aplicación de nuevas tecnologías permitirá una mejora de la calidad de su difusión, aportando sostenibilidad a su patrimonio y desarrollando su proyección científica y cultural. La idea final que se quiere aportar es la de Mérida como una Ciudad-Museo donde sus espacios patrimoniales no son ruinas arqueológicas con un panel explicativo en su difusión al público, sino mostrar cómo ha evolucionado en su relación con la sociedad hasta convertirse en un modelo singular, donde los espacios patrimoniales y sus instituciones se interrelacionan hasta dar una visión de conjunto de la vida cotidiana

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ; T. NOGALES BASARRATE, *150 años en la vida de una Museo. Museo de Mérida 1838-1988*, Mérida, 1988.
- M. BENDALA GALÁN, «Museo de Mérida: de la Iglesia de Santa Clara al Museo Nacional de Arte Romano», *ANAS*, 7-8 (1994/1995)
- F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, *Los museos arqueológicos y su museografía*, Madrid: Edit. Trea. 2010.
- R. MONEO VALLÉS, «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Museum*, 155 (1987).
- T. NOGALES BASARRATE, «Influjo del Museo en la ciudad. El influjo del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)», *Revista de Museología*, 1 (1994).
- T., NOGALES BASARRATE; J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «Un museo y sus exposiciones. Reflexiones en torno al MNAR», *Proserpina, Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Extremadura Mérida*, 12 (1995).
- , *Museos Arqueológicos para el siglo XXI, Mérida: Museo Nacional de Arte Romano*, 2002.
- D. RUIZ TORRES, *La realidad aumentada y su aplicación en el patrimonio cultural*. Madrid: Edit. Trea. 2013.
- AA.VV., *Actas I Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: Ciudad, Arqueología y Desarrollo. Alcalá de Henares (Madrid) 2000*. Alcalá de Henares, 2001.
- , *Actas II Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: Nuevos conceptos de estrategias de gestión y comunicación. Barcelona (2002)*. Barcelona, 2003.
- , *Actas III Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos. Zaragoza (2004)*, Zaragoza, 2005.
- , *Actas IV Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: Conservación y presentación de yacimientos arqueológicos en el medio rural. Impacto social en el territorio. Santiago de Compostela (2006)*, Santiago de Compostela, 2007.
- , *Actas V Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: Arqueología, discurso histórico y trayectorias locales. Cartagena, Murcia (2008)*. Cartagena, 2009.
- , *Actas VI Congreso de Musealización de Yacimientos Arqueológicos: Arqueología, Patrimonio y Paisajes históricos para el siglo XXI. Toledo (2010)*, Toledo, 2011.
- , *Mérida. 2000 años de historia. 100 años de arqueología*, Mérida, Ed. Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, 2010.

LAS FLORES EN EL ARTE MAYA

María Simó García
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universitat de València



RESUMEN TEMÁTICO

La presente investigación está dedicada al estudio de la representación de la naturaleza en el arte maya, centrada concretamente en las flores. La riqueza iconográfica de la flora se ha podido apreciar en multitud de manifestaciones artísticas, entre las que destacan los vasos cerámicos, las pinturas murales, la escultura y la arquitectura. Aunque las flores en ocasiones puedan aparecer como motivo decorativo, su presencia en las escenas de arte maya es altamente simbólica, estrechamente ligada a su mitología y pensamientos, de ahí la pertinencia de profundizar en su estudio.



1

METODOLOGÍA

Con el fin de ver cumplidos los objetivos, la metodología empleada es: por una parte, la recopilación y el análisis de datos a partir de los estudios críticos que hemos consultado y que tratan acerca de la materia, es decir, el método historiográfico, y por otro lado, la aplicación del método iconográfico-iconológico propio de nuestra disciplina para el análisis e interpretación de las obras escogidas.



3



4

CONCLUSIONES

Los elementos vegetales aparecen en repetidas ocasiones en la iconografía jugando un importante papel simbólico. Pueden estar formando parte de tocados, de adornos corporales, de elaborados vestidos, de la cabeza de algún animal mítico o incluso han aparecido en determinados rituales religiosos y dinsticos. Constantemente, las creencias y el modo de vida de los mayas están relacionadas con la propia naturaleza.

1. Roll out de la vajija policromada K531
2. Escena procedente de la cámara 1 de la Estructura 1 de Bonampak (Chiapas)
3. Dintel 25 de Yaxchilán (Chiapas)
4. Decoración arquitectónica del Templo de Chaac en la ciudad maya de Xlapak (Yucatán)
5. Orejeras de jade en forma de flor
6. Orejeras de concha en forma de flor
7. Dos figuras sobre un ornamento en forma de flor
8. Página 8 del Códice de Dresde
9. Plato policromado K469

OBJETIVOS

El objetivo principal es el estudio de la representación de las flores en las manifestaciones artísticas con el fin de efectuar un acercamiento a su simbolismo y al papel que jugaron en los rituales y ceremonias mayas. Otro objetivo es poder aportar información inédita que ayude a la hora de realizar análisis de sustancias aromáticas halladas en contextos arqueológicos (especialmente los funerarios) y en los que las flores y su aroma debieron jugar un papel importante.



2

FUENTES

Las obras de arte, es decir, las fuentes visuales, constituyen las fuentes principales de la investigación. Siendo los principales materiales plásticos los códices, las estelas, los dinteles, incluso orejeras y otros adornos con forma de flor en materiales como el jade, el hueso y la concha.

Por otra parte, es necesario destacar las fuentes literarias entre las que sobresale la más importante de la mitología de los antiguos mayas, el libro Popol Vuh. Escrito alrededor de 1550, se desconocen sus autores pero se ha creído que fue escrito por miembros de la nobleza del reino quiché. También, la fuente textual manuscrita de Diego de Landa, Relación de las cosas de Yucatán, es otro material que nos puede aportar abundante información, ya que en ella se relatan las principales costumbres de los mayas de Yucatán. Otra fuente importante para el conocimiento de la civilización maya es el Chilam Balam, es decir, el conjunto de libros que relatan hechos históricos de la cultura maya. Junto a estas fuentes también es destacable el Tratado sobre hierbas medicinales indígenas, conocido también como el Códice de la Cruz-Badiano. Es un libro que trata sobre plantas curativas americanas, entre las que se incluyen multitud de flores.



5



6



7

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

María SIMÓ GARCÍA, «Arte funerario maya: una aproximación desde la iconografía», publicación presentada en las *XX Jornades de Foment de la Investigació*, (4 de diciembre de 2015).



8



9

LA FLORES EN EL ARTE MAYA

MARÍA SIMÓ GARCÍA
Universitat de València

RESUMEN

El tema que concierne a la presente investigación está dedicado al estudio de la representación de la naturaleza en el arte maya, centrada concretamente en las flores.

Muchas civilizaciones han representado la naturaleza de diferentes formas. La cultura maya no es la excepción, y la riqueza iconográfica de la flora se ha podido apreciar en multitud de manifestaciones artísticas, entre las que destacan las vasijas cerámicas, las pinturas murales, la escultura y la arquitectura.

Las flores fueron un motivo de inspiración para elaborar creaciones ornamentales al tiempo que también tuvieron una importante función ritual para los antiguos mayas, en la que era determinante su relación con el mundo natural.

Aunque las flores en ocasiones puedan aparecer como motivo decorativo, su presencia en las escenas de arte maya es altamente simbólica, estrechamente ligada a su mitología y pensamientos, de ahí la pertinencia de profundizar en su estudio.

En la cultura maya, las flores ofrecen un amplio abanico de significados, que fueron ajustados a las diversas propiedades de cada una de las especies. Las representaciones de las flores aparecen en gran variedad de materiales, como en las vasijas cerámicas. La vasija policromada K531 es un buen ejemplo de la representación de una flor, concretamente la del lirio acuático, ésta se encuentra junto con un sapo, un ser sobrenatural que habita en el inframundo. Sobre la cabeza del animal destaca la flor del lirio acuático mordisqueada por un pez [Fig. 1]. El lirio acuático o *Nymphaea ampla* fue una de las flores más sagradas para los antiguos mayas, no obstante encontramos otras vasijas con distintos tipos de especies de flores, como por ejemplo en el plato policromado K4669. En él se representa la flor *shaving bush*, conocida científicamente como *Bombax ellipticum*¹ [Fig. 2].

1 HELLMUTH, Nicholas, «Sacred tree ceiba», *Mayan Ethno-botany*, (2008), pág. 6



Fig. 1. Roll out de la vasija policromada K531 <<http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=531>>.



Fig. 2. Plato policromado K4669 <<http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=4669>>.



Fig. 3. Escena procedente de la cámara 1 de la Estructura 1 de Bonampak (Chiapas) <<<http://www.mayan-ruins.org/bonampak/attachment/bonampak-mural/>>>.

La flora maya también formó parte de la iconografía de la pintura mural. En una de las escenas de la cámara 1 de la Estructura 1 de la ciudad de Bonampak se representan humanos personificando criaturas acuáticas, incluyendo el dios del viento, un camarón de río y además, un cocodrilo. A diferencia de la mayoría de las plantas acuáticas de las tierras bajas mayas, la *Nymphaea ampla* o lirio acuático que se plasma en este mural presenta cuatro sépalos grandes y verdes durante la antesis, tres de los cuales se destacan prominentemente en una vista de perfil de la flor. En estas pinturas se tiende a exagerar en la longitud de los sépalos y los pétalos son de un color blanco brillante² [Fig. 3].

Por otra parte, las flores también se representan en la arquitectura. Como por ejemplo en la fachada del Templo de Chaac en las ruinas de la ciudad maya de Xlapak (Yucatán). Aquí la flor aparece formando parte de uno de los atributos del dios, la cual tiene cinco pétalos y seguramente se trate de la flor *cucurbita squash*³ [Fig. 4].

Asimismo, las flores tuvieron una presencia importante en la escultura. En el Dintel 25 de Yaxchilán, las flores aparecen formando parte del elaborado vestido de la señora *Xok*. Se trata de la flor más común del área maya, la flor de cuatro pétalos, que pertenece a

2 MCDONALD, Andrew; STROSS, Brian, «Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Conduits of the Maya Spirit Realm», *Journal of Ethnobiology*, 32, (2012), pág. 5

3 HELLMUTH, Nicholas, «Squash and pumkins. Flowers and fruits», *Flaar reports*, (2015), págs. 4-40.



Fig. 4. Decoración arquitectónica del Templo de Chaac en la ciudad maya de Xlapak (Yucatán) <<<http://www.beentheredonethat.in>>>.



Fig. 5. Dintel 25 de Yaxchilán (Chiapas) <<<http://research.mayavase.com/kerrportfolio.html>>>.



Fig. 6. Página 8 del Códice de Dresde <<http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/dresden_fors_schele_all.pdf>>.

una familia de pequeñas flores, normalmente de color rojo o púrpura y, también, de una familia con grandes flores amarillas [Fig. 5].

Junto con las manifestaciones artísticas que hemos mencionado anteriormente, se encuentran los códices. Los códices se han convertido en un material idóneo para estudiar la cultura, ya que en ellos se plasman imágenes y textos jeroglíficos que nos transmiten datos acerca de esta antigua civilización. Entre las páginas del Códice de Dresde hallamos la representación de flores, como por ejemplo, sobre la cabeza de algún animal mítico. Concretamente, en la página ocho de este libro hay un ser sobrenatural con una flor del lirio acuático sobre su cabeza, interpretado como el Jaguar del lirio acuático [Fig. 6].

Por otro lado, las flores fueron una de las principales formas que adoptaron las orejeras y otro tipo de pequeños adornos. En la siguiente figura podemos observar tres objetos, el primero de ellos son unas orejeras de jade en forma de flor de cinco pétalos. Sus pétalos y su forma nos hacen pensar que posiblemente se trate de la flor de mayo. La siguiente pieza son unas orejeras confeccionadas con concha y realizadas en forma de flor, en esta ocasión con un total de diez pétalos, los cuales nos indican que podría tratarse de la llamada flor de la pasión, conocida científicamente como *Passiflora edulis*. Hellmuth⁴ nos habla acerca de la flor de mayo y de la flor de la pasión como las flores principales que fueron empleadas por los mayas a partir del período Clásico. Por último, observamos dos figuras masculinas sobre un ornamento en forma de flor [Fig. 7].

4 HELLMUTH, Nicholas, «Plants utilized by the maya from classic times through today», *Flaar reports*, (2008), págs. 1-5 [b].

OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación es el estudio de la representación de las flores en las manifestaciones artísticas mayas con el fin de efectuar un acercamiento a su simbolismo y al papel que jugaron en los rituales y ceremonias. Otro objetivo es poder aportar información inédita que ayude a la hora de realizar análisis de sustancias aromáticas halladas en contextos arqueológicos (especialmente los funerarios) y en los que las flores y su aroma debieron jugar un papel importante.



Fig. 7. De izquierda a derecha: Orejeras de jade en forma de flor, orejeras de concha en forma de flor, dos figuras sobre un ornamento en forma de flor. <<<http://research.mayavase.com/kerrportfolio.html>>>.

METODOLOGÍA

Con el fin de ver cumplidos los objetivos, la metodología empleada es: por una parte, la recopilación y el análisis de datos a partir de los estudios críticos que hemos consultado y que tratan acerca de la materia, es decir, el método historiográfico, y por otro lado, la aplicación del método iconográfico-iconológico propio de nuestra disciplina para el análisis e interpretación de las obras escogidas.

FUENTES

Las obras de arte, es decir, las fuentes visuales, constituyen las fuentes principales de la investigación. Siendo los principales materiales plásticos los códices, las estelas, los dinteles, incluso orejeras y otros adornos con forma de flor en materiales como el jade, el hueso y la concha.

Por otra parte, es necesario destacar las fuentes literarias entre las que sobresale la más importante de la mitología de los antiguos mayas, el libro *Popol Vuh*⁵. Escrito alrededor de 1550, se desconocen sus autores pero se ha creído que fue escrito por miembros de la nobleza del reino quiché. También, la fuente textual manuscrita de Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*⁶, es otro material que nos puede aportar abundante información, ya que en ella se relatan las principales costumbres de los mayas de Yucatán. Otra fuente importante para el conocimiento de la civilización maya es el *Chilam Balam*⁷, es decir, el conjunto de libros que relatan hechos históricos de la cultura maya. Junto a estas fuentes

5 RIVERA DORADO, Miguel, *Popol Vuh, un relato maya del origen del mundo y de la vida*, Madrid: Trotta, 2008.

6 LANDA, Diego de, *Relación de las cosas del Yucatán*, 1566. (Edición de RIVERA DORADO, Miguel, Madrid: Historia 16, 1985).

7 BARRERA, Alfredo; RENDÓN, Silvia, *El libro de los libros de Chilam Balam*, México: Fondo de cultura económica, 1948.

también es destacable el *Tratado sobre hierbas medicinales indígenas*, conocido también como el *Códice de la Cruz-Badiano*⁸. Es un libro que trata sobre plantas curativas americanas, entre las que se incluyen multitud de flores.

CONCLUSIONES

Los elementos vegetales aparecen en repetidas ocasiones en la iconografía jugando un importante papel simbólico. Pueden estar formando parte de tocados, de adornos corporales, de elaborados vestidos, de la cabeza de algún animal mítico o incluso han aparecido en determinados rituales religiosos y dinásticos. Constantemente, las creencias y el modo de vida de los mayas están relacionadas con la propia naturaleza.

Las representaciones iconográficas que se han incluido a lo largo del texto son una prueba de ello, tanto las manifestaciones plasmadas en cerámica, arquitectura, escultura u otros materiales, proporcionan una perspectiva histórica de las prácticas de las antiguas comunidades mayas, a partir de las cuales se puede comprobar cómo las flores jugaron ese papel tan importante en la religión y mitología de esta antigua sociedad prehispánica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA, Alfredo; RENDÓN, Silvia, *El libro de los libros de Chilam Balam*, México: Fondo de cultura económica, 1948.
- HELLMUTH, Nicholas, «Sacred tree ceiba», *Mayan Ethno-botany*, (2008), págs. 1-18 [a].
- HELLMUTH, Nicholas, «Plants utilized by the maya from classic times through today», *Flaar reports*, (2008), págs. 1-5 [b].
- HELLMUTH, Nicholas, «Squash and pumkins. Flowers and fruits», *Flaar reports*, (2015), págs. 4-40.
- LANDA, Diego de, *Relación de las cosas del Yucatán*, 1566. (Edición de RIVERA DORADO, Miguel, Madrid: Historia 16, 1985).
- LINARES, Edelmira; BYE, Robert, «Códice de la Cruz-Badiano. Medicina prehispánica», *Arqueología Mexicana*, E50, (2013), págs. 16-91.
- LINARES, Edelmira; BYE, Robert, «Códice de la Cruz-Badiano. Medicina prehispánica», *Arqueología Mexicana*, E51, (2013), págs. 9-82.
- RIVERA DORADO, Miguel, *Popol Vuh, un relato maya del origen del mundo y de la vida*, Madrid: Trotta, 2008.

8 LINARES, Edelmira; BYE, Robert, «Códice de la Cruz-Badiano. Medicina prehispánica», *Arqueología Mexicana*, E50, (2013), págs. 16-91.



La representación de la mujer en el arte maya: Análisis e interpretación iconográfica desde una perspectiva de género

Eliether Pargal Cabanes - Directora: Cristina Vidal Lorenzo
Dpto. de Historia del Arte - Facultad de Geografía e Historia
UNIVERSIDAD DE VALENCIA



Fragmento del rol-out de la vajija de cerámica policromada K2704. Fuente: <http://www.mayavaseo.com/>



Fragmento del rol-out de la vajija de cerámica policromada K2573. Fuente: <http://www.mayavaseo.com/>



Fragmento del rol-out de la vajija de cerámica policromada K2712. Fuente: <http://www.mayavaseo.com/>



Fragmento del rol-out de la vajija de cerámica policromada K2794. Fuente: <http://www.mayavaseo.com/>

ESQUEMA ICONOGRAFICO ESTRUCO POR EL ATO CONJUNTO BRINCO

- Tocado completo con ornato mediante un elemento de poder
- Con apoyo en la representación de la separación de torso cubierto
- Pectoral y brazaletes de mujeres, pedales, floración de jade
- Múltiple elemento bordado. Símbolo del elemento cosmológico
- Ornato vinculado al poder y el sustento de la sangre
- Escapulario de alar

Diseño de Jiffy
Montgomery modificado
por la autora. Fuente:
<http://www.research.famsi.org/montgomery.html>



Resumen temático

Al igual que ha ocurrido en otras culturas, la historiografía maya ha ido reconstruyendo el pasado de esta antigua civilización precolombina relegando, de acuerdo con los prejuicios sociales, a la mujer a un segundo plano. Afortunadamente, desde hace apenas un siglo, los investigadores han comenzado a preguntarse si todo fue realmente así, si en el devenir de la historia de la cultura maya las mujeres permanecieron en la sombra, o por el contrario participaron activamente como actores sociales.

Desde la historia del arte, y más teniendo en cuenta la cantidad de obras que los mayas han legado, sentimos no solo el interés, sino la necesidad de contribuir a despejar incógnitas sobre esta temática, a partir del conocimiento que los historiadores propios de nuestra disciplina son capaces de proporcionar. Por lo tanto, mediante esta investigación nos acercamos a las figuras femeninas de la antigüedad maya a través de sus diversos representaciones artísticas, conformando, en última instancia, un estudio de género sobre el papel que desempeñaron en el seno de su sociedad.

Objetivos

El objetivo principal que persigue este proyecto es el de desarrollar un estudio en torno a la figura de la mujer en el contexto de la civilización maya a través de su representación en el arte desde una perspectiva de género, con el fin último de poner en valor la figura de las mujeres mayas, no solo del pasado, sino también en la sociedad actual.

Metodología

Durante la primera fase de la investigación recurrimos al método iconográfico para recabar y guardar de manera selectiva información, tanto textual como visual, sobre el tema que trabajamos.

A continuación, nos valimos del método iconográfico-icnológico propio de nuestra disciplina para realizar un acercamiento progresivo hacia las obras, previamente escogidas, procurando abarcarlas en todas sus vertientes. No obstante, dada las peculiaridades del arte maya, también es necesario recurrir a metodologías propias de otras disciplinas como la epigrafía.

Fuentes

Las fuentes manejadas para realizar este estudio se dividen entre las literarias y las visuales. Por un lado, entre las escasas fuentes textuales que se conservan consultamos relatos mitológicos, escritos etnohistóricos y, necesariamente, fuentes epigráficas. Por otro lado, con fuentes visuales nos referimos a las propias obras de arte maya, accesibles mediante fotografías y reproducciones a través de libros, catálogos y bases de datos online. Así como a los vestigios arqueológicos relacionados con el poder y las figuras femeninas, visuales, los joyas. En su mayoría, se trata de fuentes primarias, directas y de segunda mano, escrupulosamente las ocasiones en las que es posible contemplar las piezas in situ.

Conclusiones

A partir de las obras de arte maya analizadas hasta el momento podemos deducir una participación activa y reconocida de las mujeres en su sociedad puesto que los ornamentos, vestidos, acciones y títulos representados son equiparables a los del género opuesto. Las diferencias en estos casos, vienen dadas en mayor medida por la distinción de clases sociales. Es más, en numerosas ocasiones el protagonismo de la figura femenina en la escena supera al de otras representaciones masculinas.

Publicaciones vinculadas a la investigación

PARGAL, CABANES, Eliether. «Arte e iconografía maya: La representación de los adornos corporales en las mujeres de la elite» en *Unkonstat. Jaume I*, ed. Fórum de Recerca nº19. Castellón: Universitat Jaume I, 2016.



ARTE Y DEVOCIÓN: LA EXPERIENCIA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA.

Melania Soler Moratón

Directores: Alejandro García Avilés y Noelia García Pérez
Historia del Arte, Facultad de Letras, Universidad de Murcia

RESUMEN

La obra artística siempre ha estado condicionada por los aspectos ideológicos. Esto ha conllevado a que, en muchas ocasiones, las consideraciones estéticas quedaran relegadas o, incluso, excluidas de la creación artística. Durante el período de transición entre el medievo y la época moderna los aspectos devocionales de una pieza artística condicionaban su apariencia, lo importante no era la belleza sino que comunicara estos valores a aquel que lo contemplara. Por lo tanto, su aspecto se basará en las creencias, vivencias y deseos del cliente que verá en la obra de arte un medio para expresar sus cuestiones más profundas.

Este proyecto trata de dilucidar los aspectos devocionales que condicionaron la producción artística de una corte tan importante como la fue la de Isabel la Católica [Imagen 1] y su reflejo en la Europa renacentista. Por ello, en esta investigación se tratará de plantear la importante carga ideológica que conllevaba las piezas coleccionadas o auspiciadas por la monarca y su consiguiente desarrollo a través de las colecciones o tesoros de sus hijas. Las infantas, Isabel Juana [Imagen 2], María y Catalina [Imagen 3], se vieron influenciadas por el tesoro isabelino y las ideas que con ello se sugieron. Las condiciones matrimoniales de cada una de ellas darán lugar a un desarrollo individual, donde la herencia materna se verá desarrollada hacia los postulados renacentistas. De este modo, a través del estudio de estas mujeres y sus tesoros, podemos dilucidar el desarrollo de los conceptos devocionales de la corte isabelina y su consiguiente evolución en las cortes europeas.

OBJETIVOS

Con este estudio se pretende, en primer lugar, dilucidar los preceptos religiosos que condicionaron la producción artística de la reina. De igual manera, comprobar la influencia de dichos postulados en las colecciones de sus hijas y su desarrollo por medio de los nuevos ideales europeos. Finalmente, debido al carácter de esta investigación, plantear un estudio de las figuras planteadas.

METODOLOGÍA

Estudio de los inventarios y documentos referentes al comisionado de obra artística por parte de Isabel de Castilla y sus hijas. Consulta de las principales bibliotecas a nivel regional, nacional e internacional que permitan la contextualización del tema.

FUENTES

Fuentes primarias: inventarios y documentos referentes a la reina y a las infantas.
Fuentes secundarias: consulta de estudios de distintos ámbitos.

CONCLUSIONES

Debido a la fase tan temprana en la que se encuentra esta tesis pocas son las conclusiones a las que podemos llegar. El inicio de la misma con la figura de Juana ha permitido verificar el nulo interés de la monarca por los elementos pictóricos y escultóricos. Pese a ello, si podemos encontrar elementos de aspecto devocional influenciados tanto por el aspecto hispánico, con la aparición de San Juan, como el flamenco donde los postulados renacentistas son ya destacables.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

"El brillo del olvido: la colección de joyas de la reina Juana I de Castilla", I Congreso Internacional de jóvenes investigadores, Sevilla Febrero 2016.
Esta investigación se inició con una "Beca de iniciación de investigación de la universidad de Murcia 2015". Actualmente se prosigue gracias a la beca FPU 2015.



Imagen 1. Juan de Flandes, Isabel la Católica, ca.1500-1504, Palacio Real de Madrid.



Imagen 2. Juan de Flandes, Juana de Castilla, 1497, Kunsthistorische Museum, Viena.



Imagen 3. Juan de Flandes, Retrato de una Infanta Catalina de Aragón(?), 1496, Museo Thyssen-Bornemisza.

ARTE Y DEVOCIÓN: LA EXPERIENCIA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA

MELANIA SOLER MORATÓN
Universidad de Murcia

El presente proyecto, incluido en el programa de doctorado de «Geografía, Historia e Historia del Arte: sociedad, territorio y patrimonio» de la Universidad de Murcia, nace del deseo de investigar el ambiente intelectual en torno a la reina Isabel I de Castilla y, en concreto, la influencia de la misma en el uso de arte devocional por parte de su corte femenina, poniendo especial atención en sus cuatro hijas.

El objetivo de esta tesis doctoral viene dado, en primer lugar, por la importancia que posee el arte devocional en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Esta tipología artística fue el resultado de las nuevas corrientes religiosas que se desarrollaron en Europa desde mediados del siglo xv. Las mismas pugnaban por una relación más íntima entre el orante y Dios, una relación que solo se podía conseguir a través de la oración privada. Por este motivo, los personajes de las altas esferas comenzaron a demandar imágenes de pequeño formato pedidas ex profeso para decorar sus capillas privadas u oratorios domésticos. Estos mecenas buscaban en la obra artística un medio de unión con Dios, para ello rehusaron del aspecto público de las imágenes de las iglesias pero tomarán los temas que estas expresaban. Pero estos temas adquirieron una nueva significación artística, siendo más expresivos y vivos que los que decoraban los espacios públicos. Además, se le sumaron nuevas imágenes, no planteadas anteriormente, que adquieren una significación especial para aquel que lo promueve y que le ayuda durante la meditación. A este sentimiento de personalidad e intimidad se le sumó la creencia de que estas piezas poseían la esencia de la divinidad, que no eran únicamente un elemento útil si no trascendental, por lo que proliferaron a través de originales y copias que se extendieron por toda Europa¹.

1 Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, «Imágenes empíricas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004, págs. 99-101.

Significativo fue la importancia que esta tipología sustentó durante el reinado de Isabel la Católica, una de las razones por las que se decidió limitar el estudio a esta corte en concreto. Es conocido el papel que el arte jugó durante el reinado de la monarca tanto en el ámbito público como privado, a través de él la reina creó una corte culta preámbulo de las que veremos durante el Renacimiento. La religión fue uno de los pilares de este cambio, por lo que la expresión de esta religiosidad a través de medios artísticos fue muy importante². La reina fue una de las promotoras del tipo de piezas que nos compete, la proliferación de estas obras en la península se dio entorno al año 1500, coincidiendo con el periodo de mayor actividad artística de la monarca. Las obras devocionales auspiciadas por la reina poseían mayoritariamente un gusto flamenco, un estilo que desarrollaba un mayor sentimiento y expresividad en la pieza y que le otorgaba un potente carácter psicológico, aunque también están presentes los de carácter hispano. Además, su pequeño tamaño permitía que la obra siempre viajara con ella, destacando tablas y libros iluminados, con la vida de Cristo y la Virgen como principales temas. Estos asuntos, y otros caracterizados por una importante naturaleza intelectual, solo podían ser comprendidos una mujer versada³. La reina fue una mujer culta, pero también lo fueron sus hijas. Todas ellas recibieron una educación rica y completa, que las convirtió en las infantas más preparadas para su época y capaces de comprender un tipo de arte tan intelectual como el que nos compete.

Por tanto, vemos como la tipología artística –y el componente intelectual necesario para comprenderlo– estaba presente en las vidas de las cuatro infantas. Pero la suerte de Isabel de Aragón (1470-1498), Juana I de Castilla (1479-1555), María de Aragón (1482-1517) y Catalina de Aragón (1485-1536), fue dispareja al igual que su peso historiográfico. No existen investigaciones sobre las hijas en el ámbito que nos compete –si casos artísticos individuales más amplios– como si existe de su madre. La figura de Catalina es la que más peso ha tenido a lo largo de la historia, gracias a su azarosa vida y su relación con la corte Tudor, lo que implica un mayor foco en su relación con el arte. El arte en la vida de Juana se ha estudiado en importantes investigaciones sobre su inventario, pese a ello, su vida ha pesado más en la historia siempre acompañada del sobrenombre de «la Loca». Con respecto a las otras dos hermanas, Isabel y María ambas reinas de Portugal, existe un vacío sobre dichas figuras en el campo artístico. Por lo que podemos ver con este rápido repaso historiográfico las relaciones de las infantas con el arte todavía supone una importante laguna en la historia. Por lo tanto, con esta tesis doctoral, se pretende paliar esta importante laguna. El estudio de su patronazgo devocional nos permitirá, en primer lugar, investigar el desarrollo que esta corriente tipológica tuvo de manos de un patrocinio tan característico como el femenino. Con el desarrollo del mismo aparecerán temas y narraciones afines a este sexo y, que en los distintos ámbitos geográficos en los que nos movemos, adquirirán características distintivas. Pero no solo estas novedades artísticas estarán presentes en di-

2 Fernando CHECA CREMADES, «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder» en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004, págs. 20-25.

3 Pilar Silva Maroto, «La colección de pinturas de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004, págs.122-125.

cha tesis, con ella podremos estudiar las relaciones internacionales en las que se basó este periodo; relaciones en las que la mujer jugará un papel clave.

Así, a través de estas promotoras, adquiriremos una visión global del arte religioso de la tradición del Medievo al Renacimiento, pero aún más importante: seremos capaces de recuperar a estas mujeres olvidadas por la historia.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

- B. ARAM, «Juana «the Mad's» signature: the problem of Invoking Royal Authority, 1505-1507», *Sixteenth Century Journal*, XXIX, 2 (1998), págs. 331-358.
- , *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2001.
- J. BACKHOUSE, *The Isabella Breviary*, Londres, 1993.
- G. A. BERGENROTH, *Supplement to volume I and volume II of Calendar of Letters, Despatches and State papers relating to negotiations between England and Spain, preserved in the Archives of Simancas and elsewhere*, Londres, 1868.
- J. M. CARRETERO ZAMORA, *Cortes, monarquía, ciudades. Las Cortes de Castilla a comienzos de la época moderna (1476-1515)*, Madrid, 1988.
- F. CHECA CREMADES Y B. J. GARCÍA GARCIA, edit., *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- F. CHECA CREMADES, «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder» en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004.
- , *Los inventarios de Carlos V y la familia Imperial*, Madrid: Fernando Villaverde ediciones with the assistance of the Getty Foundation, 2010.
- R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: editorial Alpuerto, 1993.
- E. FLÓREZ DE SETIÉN, *Memorias de las reinas católicas*, Vol. II, Madrid, 1964.
- J. L. GONZÁLEZ GARCIA, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica» en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004.
- A. LAILAING, «Primer viaje de Felipe «el Hermoso» a España en 1501» en J. GARCIA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952.
- G. MATTINGLY, *Catalina de Aragón*, Buenos Aires, 1942.
- V. MARQUEZ DE LA PLATA Y FERNANDEZ, *Mujeres renacentistas en la Corte de Isabel la Católica*, Madrid: editorial Castalia, 2005.
- J. MOLINA I FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogotica catalana*, Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- , «Contemplar, meditar y rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500» en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos V*, Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- M. MORAN, Y F. CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid: Catedra Ensayos Arte, 1985.

- P.F., «Nómina del Marqués de Denia para que se recibiese en cuenta al pagador Luis de Landa lo gastado en el entierro y depósito del cuerpo de la Reina Doña Juana en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas», *RABM*, VI (1876), págs. 102-107.
- F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- P. SILVA MAROTO, «La colección de pinturas de Isabel la Católica» en *Isabel la Católica. La Magnificencia de un reinado*, Sociedad estatal de Conmemoraciones culturales de la Junta de Castilla y León, 2004.
- A. TORRE, Y E. A. TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesoro de Isabel la Católica*, Madrid, 1956.
- J. VALDEÓN BARUQUE (ed.), *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid: Instituto universitario de Historia de Simancas y Ámbito ediciones, 2003.
- J. YARZA LUACES, *Entre Flandes i Itàlia. Dos models u la sea adopció en l'Espanya dels Reis Catòlics*, en *Els Reis Katòliks i la Monarquia d'Espanya*, Museu del Segle XIX, Valencia, 2004.
- , *Isabel la Católica. Promotora artística*, Madrid: Edileasa, 2005.
- , *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993.
- M.A. ZALAMA y P. VANDENBROEK (dir.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid: Fundación Caja de Burgos, Centro de Estudios Europa Hispánica y Fundación Carlos de Amberes, 2006.
- , *Vida cotidiana y arte en el Palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, 2003.

HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV

M^a Belén Díez-Ordás Berciano
M^a Dolores Campos-Sánchez Bordona
Departamento de Patrimonio Artístico y Documental
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 UNIVERSIDAD DE LEÓN

RESUMEN TEMÁTICO

• La decoración con obra pictórica mueble del monasterio de El Escorial comienza en 1563, con la entrega de los dos primeros cuadros al Monasterio "de Prestado", y finaliza en 1654, con la llegada de las pinturas para la adecuación de los espacios anexos al Panteón Real. Posteriormente, en 1656 comienzan las reformas encomendadas a Velázquez, centrada, la primera de ellas, en la sacristía y su zaguano.

• El objeto de estudio es la evolución de este tipo de decoración en relación con la evolución constructiva de las diferentes sedes que tuvo la fundación escorialense; incluyendo la primera remodelación.

PROCESO DECORATIVO CON OBRA PICTÓRICA MUEBLE

INICIO 1563 | Monasterio "de Prestado" de la aldea de El Escorial

1^o traslado | Monasterio de prestado del Real Sitio

2^o traslado | Monasterio del Real Sitio

FINALIZACIÓN 1654 | Espacios anexos al Panteón Real en el Real Sitio

REFORMA 1656 | Iniciada por Velázquez: Antesacristía y sacristía

- Se completa el conocimiento sobre la decoración gracias al enfoque novedoso aplicado, mediante la revisión de las fuentes documentales que atañen a las pinturas precisando su historia de forma paralela al proceso edificativo.
- Se corrigen interpretaciones en cuanto a la llegada de las obras y su ubicación en las salas de las tres sedes y se amplían referencias acerca de los tratamientos previos a los que se sometía a las pinturas antes de su colocación (restauraciones y tipologías de enmarcados)
- Se reconstruyen las salas y su decoración con pinturas antes de las reformas de Felipe IV, lo que permite realizar un análisis comparativo entre estas y la decoración propuesta por Velázquez (1656) así como la rejefada por el padre Santos (1657), indagando sobre los aspectos que pudieron tenerse en cuenta.
- Se evidencian los criterios seguidos en las instalaciones comprobando los aspectos relacionados con la percepción visual que influyeron. Un recorrido por la idea que tenían los artistas, el gusto de los promotores y los conceptos que perviven a través del tiempo.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

ESTABLECER la cronología constructiva de las tres sedes y analizar la evolución de la instalación de los cuadros en ellas, dentro del período fijado

RECONSTRUIR la distribución arquitectónica de las salas y la instalación de pinturas antes de Felipe IV

ANALIZAR la relación existente entre el proceso decorativo y las actuaciones sobre las obras a nivel material (restauraciones y enmarcados)

DETERMINAR los criterios decorativos y detectar si la visión de Velázquez influyó en los nuevos esquemas

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL

La aplicación metodológica ha sido para delimitar el objeto de estudio y establecer los parámetros a analizar:

Parámetros para el estudio de la decoración pictórica mueble

El tiempo de llegada
↓
Intervenciones de restauración y enmarcados

El lugar que ocupan
↓
La presencia de los reyes

Cronología de la construcción
↓
El uso de las salas y los frescos

Iconografía de las obras
↓
El uso de las salas y los frescos

Simbolismo de la instalación

TRABAJO DE CAMPO

Se comprueban *in situ* los criterios decorativos detectados. Se revisa la reconstrucción de las salas basada en la localización dentro de los textos de las descripciones de las locuciones adverbiales con valor deictico. Se completa la historia material de las obras

FUENTES

Cartas de los priores y los monarcas (AGS, AGP)
 Pagos conservados en la RBME
 Inventario de las alhajas y pinturas entregadas a la comunidad (Libros de Entrega, AGP; documentos del guardajoyas real, ASN; almonedas, ACA)
 Descripciones (Fray Juan de San Jerónimo, 1592-1591; Sigüenza, 1605; Manuscrito de Ajuada, a. 1650; La Memoria de Velázquez, 1656; el padre Santos, 1657)
 Crónicas, cartas, diarios de viajeros (Cassiano dal Pozzo, 1626; Chifflet, 1656)
 Fuentes indirectas relacionadas con los monarcas. Sermones. Intervenciones de restauración y enmarcados (RBME, Archivo del Casón del Buen Retiro)
 Fuentes gráficas (Fototeca de Patrimonio Nacional)

Publicaciones relacionadas

M^a Belén Díez-Ordás Berciano, "Análisis de la instrucción de 1566 dictada por Felipe II para la conservación y restauración de las obras depositadas en el Monasterio 'de Prestado' de El Escorial", en *De Arte: revista de historia del arte*, n^o 10, León, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 83-104.

CONCLUSIONES

1. La cronología de la instalación está estrechamente condicionada por el proceso constructivo de las tres sedes que conformaron la fundación. Se establece organizada en cuatro fases: 1^a Fase (1563-1571), hasta el primer traslado. 2^a Fase (1571-1586/7) hasta el segundo traslado. 3^a Fase (1586-1611) hasta la última entrega de Felipe III. Y 4^a Fase, dividida en dos momentos: entre 1651-1653, con las primeras donaciones de Felipe IV; y entre 1653-1654, con el inicio de las intervenciones programadas con la presencia de Velázquez y la finalización de la decoración.
2. En 1653, se detecta la planificación de las remodelaciones de 1656.
3. El criterio rector que observamos es básicamente iconográfico, más que estético. Velázquez prosiguió con este planteamiento.
4. Se demuestra la importancia del enmarcado y el diseño de diferentes tipos de molduras por estancias.

HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV. NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

M^a BELÉN DÍEZ-ORDÁS BERCIANO

RESUMEN

La decoración pictórica mueble del monasterio de El Escorial se desarrolló entre 1563 y 1654. El presente trabajo se centra en el estudio cronológico de la evolución de la instalación de las pinturas del monasterio en relación con los momentos constructivos «de los edificios» utilizados. El objetivo es desvelar los criterios seguidos y la preparación previa que sufrían las obras a nivel material, ya que eran restauradas y enmarcadas, quedando constancia documental de dichas actuaciones y de los diferentes tipos de molduras asignados.

PALABRAS CLAVE

Evolución, decoración, pintura de caballete, Escorial, criterios.

ABSTRACT

The pictorial decoration with easel painting at monastery of El Escorial was carried out between 1563 and 1654. This paper focuses on the chronological study on the evolution of the installation of the paintings of the monastery in connection with the constructive moments «of the buildings» used. The aim is to unravel the criteria used, and the prior preparation of the paintings to be restored and framed with different types of moldings.

KEYWORDS

Evolution, decoration, easel painting, Escorial, criteria.

El trabajo de investigación que presentamos se ha llevado a cabo dentro del programa de Doctorado con Mención de Calidad titulado *Las relaciones artísticas como vía de intercambio cultural. Mecenas, artistas y clientes*, impartido en el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León. Uno de los cursos monográficos versó sobre «Felipe IV y el coleccionismo», impartido por el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos y la Dra. Dolores Campos Sánchez-Bordona, directora de esta Tesis.

Dicho curso tuvo como eje central el estudio de las colecciones pictóricas en los Reales Sitios durante ese reinado, tema que suscitó nuestro interés científico e investigador hacia la labor de patrocinio realizada por los Austria en el monasterio de El Escorial.

La decoración con obra pictórica mueble del monasterio de El Escorial comienza en 1563, con la entrega de los dos primeros cuadros, y finaliza en 1654, con la llegada de las pinturas para la adecuación de los espacios anexos al Panteón Real. Posteriormente, en 1656 comienzan las reformas encomendadas a Velázquez, centrada, la primera de ellas, en la sacristía y su zaguán. El objeto de estudio es la evolución de este tipo de decoración en relación con la evolución constructiva de las tres sedes que tuvo la fundación escorialense; incluyendo la primera remodelación. Se completa el conocimiento sobre la decoración gracias al enfoque novedoso aplicado, mediante la revisión de las fuentes documentales que atañen a las pinturas precisando su historia de forma paralela al proceso edificativo. Esto permite corregir interpretaciones en cuanto a la llegada de las obras y su ubicación en las salas de las tres sedes y se amplían referencias acerca de los tratamientos previos a los que se sometía a las pinturas antes de su colocación.

Se reconstruyen las salas y su decoración con pinturas antes de las reformas de Felipe IV, lo que permite realizar un análisis comparativo entre estas, y la remodelación propuesta por Velázquez (1656), reflejada por el padre Santos (1657), indagando a través de las descripciones conservadas los diferentes aspectos que pudieron tenerse en cuenta. De esta forma se evidencian los criterios seguidos en las instalaciones comprobando los aspectos que influyeron, haciendo un recorrido por la idea que tenían de los artistas, el gusto de los promotores y los conceptos que pervivieron a través del tiempo.

Como objetivo general, se plantea establecer la evolución de la instalación de los cuadros en las tres sedes descritas, dentro del período cronológico establecido. Para poder lograr este objetivo fijamos los siguientes objetivos específicos. En primer lugar, identificar en la documentación relacionada con la evolución del monasterio las obras pictóricas utilizadas en la instalación y referidas en las descripciones antiguas. Asimismo, era fundamental reconstruir la distribución arquitectónica no sólo de las salas definitivas, sino también de los espacios provisionales ya desaparecidos, junto con la instalación de las pinturas en ellos. Resultaba de gran interés establecer la relación existente entre el proceso decorativo y las actuaciones llevadas a cabo sobre las obras a nivel material, como el enmarcado o las restauraciones. Igualmente, se buscaba determinar los criterios seguidos para la instalación de las pinturas y dentro de este punto, resulta atrayente detectar si la visión y la formación de Velázquez había influido en los esquemas decorativos. Por último, se pretende realizar los catálogos referentes a cada una de las fases decorativas, desde las primeras donaciones hasta el inicio de las reformas de Felipe IV. Guiados por estos objetivos, se llevó a cabo la investigación documental cuya aplicación metodológica ha sido principalmente para delimitar el objeto de estudio y establecer los parámetros a analizar (tiempo, lugar, cronología constructiva, iconografía y

uso de las salas) lo que permite la correcta interpretación de los datos. Mediante el trabajo de campo se comprueba *in situ* los criterios decorativos detectados y se completa la historia material de las obras. Las salas no visitables se han reconstruido siguiendo un proceso específico diseñado en este estudio, basado en la localización de las locuciones adverbiales con valor déictico, dentro de los textos de las descripciones.

Como conclusión se establece la cronología de la instalación, estrechamente condicionada por el proceso constructivo de las tres sedes, organizada en cuatro fases:

- La primera fase decorativa se desarrolla entre 1563 y 1571, siendo el protagonista el Monasterio «de Prestado» de la aldea de El Escorial.
- La segunda fase comienza en 1571 y abarca hasta 1586-1587. Se inicia con el traslado de la comunidad religiosa al monasterio de prestado del Real Sitio, llamado así porque se instalaron en salas a las que se les asignó una función diferente a la que iban a tener finalmente. En este monasterio se habilitaron espacios para la comunidad, el colegio y el aposento real y se colocaron de forma provisional las pinturas recibidas en la etapa previa, junto con las nuevas remesas registradas todas ellas en el libro de la 1^a Entrega, documento en el que se anotan las obras llegadas desde 1563 hasta 1574, conforme al protocolo establecido por Felipe II.
- Prueba de este carácter provisional es el hecho de la dispersión de los cuadros por otros espacios de diferente uso y funcionalidad en la fase siguiente, aunque sí prevaleció el respeto a la misma temática y algunas obras encargadas expresamente, se mantuvieron en su ubicación aunque la sala cambiara de uso. Esta 3^a fase se inicia en 1586, con la consagración de la basílica e instalación en el monasterio definitivo del Real Sitio; y finaliza antes de 1611, fecha del último acto de entrega registrada del reinado de Felipe III.

La entrada en uso del monasterio definitivo, en 1586, implicó un importante movimiento interno de obras registrado en la documentación de forma indirecta a través de las notas marginales al inventario de la 1^a Entrega de 1574, quedando constancia documental de las salas decoradas en este momento. Con Felipe III, aparte de iniciar la construcción del Panteón Real, se completó la sacristía principal con la colocación de una serie de obras con una fuerte carga dinástica.

- La 4^o fase se centra en el reinado de Felipe IV, donde diferenciamos dos momentos. El primero se desarrolla entre 1621 y 1653, en este período el nuevo monarca ya da muestra de su interés especial por El Escorial con algunas estancias prolongadas en el Real Sitio y las primeras donaciones de obras. Y un segundo momento que corresponde con el inicio de las intervenciones decorativas programadas, datadas en 1653 para el antiguo panteón de infantes; y, en 1654, para la sacristía del panteón.

En 1653 y 1654, se detecta la planificación de las remodelaciones de 1656, a través del uso de copias en la instalación de las salas del panteón, reservando las pinturas originales para la adecuación de las salas reformadas por Velázquez en dicha fecha.

El criterio rector que observamos en la instalación de los cuadros es básicamente iconográfico, más que estético. Este criterio se mantuvo y se adecuó a la funcionalidad y significado de las estancias donde se colocaron las pinturas. Velázquez prosiguió en cierta medida con el planteamiento diseñado previamente, pero en sus remodelaciones seleccionó las obras en función de conceptos estéticos y compositivos más barrocos.

También llama la atención la forma diferente en la que utiliza las imágenes y su composición interna, atendiendo al formato de la estancia. En las instalaciones de Velázquez tiene gran importancia la búsqueda de la unidad a través de las dimensiones de los cuadros, aunque se observa que está condicionado por ciertos conceptos previos como el respeto por mantener juntas ciertas obras consideradas como pareja desde el siglo XVI. En busca de dicha igualdad, recurrió al uso de molduras doradas para los marcos, si bien no resulta una novedad ya que esa actitud de unificar enmarcados se observa desde el siglo XVI, según se desprende del análisis realizado al respecto, donde se demuestra la importancia que tuvo este aspecto durante ambos siglos tanto a la hora de diseñar las molduras como a la hora de ubicar cada tipo de marco en una estancia determinada. La selección de los marcos se hace en función de la sala a la que iban destinadas las pinturas, por lo que el tipo de moldura va a cambiar acorde a la evolución constructiva.

Estos son algunas de las aportaciones más destacadas de nuestra Tesis Doctoral con las que hemos trazado un camino por el que se puede seguir investigando en futuros proyectos.



XXI Congreso CEHA



Universidad de Oviedo

La Creación de un Nuevo Estilo Pictórico Transcultural en Japón: Namban Kaiga. Las representaciones de mártires en el Japón del siglo XVII

José Blanco Perales

Directora: Yayoi Kawamura Kawamura

Departamento de Historia del Arte y Musicología
Universidad de Oviedo

Resumen temático

El objetivo de mi proyecto de tesis doctoral es **demostrar**, a través del estudio de **tres pinturas del siglo XVII**, patrimonio de la Iglesia del Gesù en Roma, que **en este siglo surgió un nuevo estilo híbrido de pintura en Japón con elementos estilísticos e iconográficos del arte europeo y japonés**. Se cree que estos cuadros con representaciones de los mártires en Japón fueron realizados por artistas japoneses de la Compañía de Jesús que hubieron a Macao en 1654. Las obras de estos artistas forman parte de un subgrupo del llamado **arte namban** que surgió fruto del intercambio cultural entre Europa y Japón estas pinturas no presentan rasgos del arte japonés más allá del soporte (por ej. biombo) y su temática no es original sino que imita los motivos del arte europeo. Sin embargo, las pinturas de la Iglesia del Gesù **reproducen sucesos contemporáneos** para los que no existía ningún precedente en el **arte europeo** y presentan muchos rasgos estilísticos del **arte japonés**, de modo que conforman un nuevo estilo.

Objetivos

Fundamentar la existencia de un **nuevo estilo pictórico híbrido y transcultural** diferente de la pintura japonesa de estilo europeo que refleja el ideal de los jesuitas llamado "El modo suave".

Explorar la **función documental y política** de estas pinturas.

Aportar pruebas concluyentes para la **atribución de estos cuadros a un artista japonés**.

Metodología

Anotación de las fuentes primarias en emf y creación de una **base de datos** para facilitar el estudio de las relaciones intertextuales entre las fuentes y las pinturas.

Análisis de su estilo e iconografía en comparación con otras pinturas de arte japonés del s. XVII y del seminario jesuita de Japón.



img_amba a la der. Martirio del padre Leonardo Kimura y de otros cuatro cristianos en Nagasaki en 1619
img_abaip a la der. Martirio de 52 cristianos japoneses y europeos en Nagasaki en 1622.

Fuentes

García García (1625). *Relacion de la persecucion que hizo en la iglesia de Japon y de los religiosos que gloriosamente dieron sus vidas en defensa de nuestra Santa Fe, el año de 1622*. En Madrid: Luis Sánchez (Imp.).

Melchor Manzano de Haro (1626). *Historia del Insigne, y excelente martirio que diez y siete religiosos de la Provincia del Santo Rosario de Filipinas, de la Orden de Santo Domingo, padecieron en el populoso Imperio de Japon, por la predicacion del Santo Evangelio de Iesu Christo nuestro Dios*. En Madrid: Andrés de Para (Imp.).

Conclusión

Das de las pinturas se pueden **atribuir a los artistas japoneses del seminario de Macao de los jesuitas**; estas presentan similitudes con otras pinturas del seminario y poseen características típicas de la pintura tradicional japonesa. Así, se pueden considerar las obras que mejor reflejan el **estilo híbrido** fruto de las políticas de adaptación de los jesuitas en Japón.

El autor García García afirma que **basó parte de su crónica del martirio de 1622, publicada en 1625, en una pintura que le enviaron los jesuitas a Manila** y que pudo tratarse de una de las obras de la Iglesia del Gesù por la similitud de su iconografía con la narración de los hechos. En consecuencia, la pintura **debió de producirse entre 1623 y 1624**.

Agradecimientos: Este proyecto está siendo posible gracias al contrato FPU (Formación de Profesorado Universitario) concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD).

PINTURA BARROCA EN JAÉN

RAFAEL MANTAS FERNÁNDEZ

Universidad de Jaén

RESUMEN TEMÁTICO

Hablar de pintura barroca en la Andalucía del siglo XVII es hacerlo de uno de los periodos artísticos más brillantes y fructíferos de la Historia del Arte. A pesar de concentrarse su producción en torno a las escuelas sevillana y granadina, existieron otros focos productivos a los que se adscriben una serie de artistas de gran calidad que por diversas circunstancias han sido poco estimados y valorados.

Gracias a las modernas aportaciones historiográficas se está redefiniendo un panorama artístico bastante más complejo y variado de lo que ofrecía la visión tradicional centrada en torno al protagonismo absoluto de las ciudades de Sevilla y Granada.

Uno de los ámbitos historiográficamente marginados ha sido el de la pintura barroca en Jaén debido a la ausencia de estudios monográficos y sistemáticos. De todas sus figuras, destaca Sebastián Martínez Domedel (1615/1620-1667), definido por Antonio Palomino como un «pintor insigne, y por una manera muy caprichosa, extravagante, y rara; pero con buen gusto, y corrección, y con gran templanza, y vagueza de términos como lo acreditan repetidas obras»¹.

A pesar de ser reconocido por sus contemporáneos², con el paso del tiempo esa admiración se fue diluyendo paulatinamente como consecuencia del cambio de gusto artístico,

1 Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo pictórico y escala óptica* (1724), Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Madrid: Aguilar, ed. 1947, pág. 948.

2 En 1660, Juan Núñez de Sotomayor elogió la factura de una *Efigie de la Santa Verónica* de la S. I. Catedral de Jaén diciendo que era «obra de Sebastián Martínez que justamente merece las aclamaciones

afin al Neoclasicismo, y posteriormente por la falta de investigaciones de carácter científico que estudiaran su obra, debido al escaso conocimiento que se tiene en torno a ella y, sobre todo, por el amplio repertorio de lienzos de menor calidad que de forma errónea le han sido atribuidos.

Sin embargo, en los últimos años está despertando gran interés, llegando a ser considerado como una de las grandes paletas del Siglo de Oro, con un nivel equiparable a Alonso Cano, Zurbarán, Antonio del Castillo, Ribera o Velázquez.

El auge que está viviendo Sebastián Martínez se manifiesta en su rehabilitación museográfica, como refleja el interés mostrado por el Museo Provincial de Jaén, a través de la adquisición de dos de sus obras, una *Santa Catalina* (2005) y un *San Juan Bautista* (2006). No obstante la incorporación a los fondos del Museo del Prado de un *San José con el Niño* (2009) puede interpretarse como un punto de inflexión de cara a las futuras valoraciones sobre este pintor giennense.

En esta misma línea debemos resaltar los procesos de restauración de algunas de sus obras, como sucede con los *Evangelistas* de la Catedral de Jaén, los cuales nos arrojan nuevos datos para el conocimiento de su técnica y sobre todo contribuyen a mejorar y preservar su estado de conservación.

OBJETIVOS

El objetivo principal de esta Tesis Doctoral es profundizar en el conocimiento de la vida y la obra de Sebastián Martínez Domedel, al ser la figura más relevante de la pintura barroca giennense y una de las grandes personalidades artísticas del ámbito andaluz.

En primer lugar, consideramos oportuno valorar el juicio y la estima que tuvo en las fuentes y en la historiografía para determinar las razones que hicieron que Sebastián Martínez pasara de ser un pintor reconocido en el siglo XVII, a ser una figura marginada y prácticamente desconocida en la actualidad.

Asimismo, es necesario reconstruir su biografía, ya que hasta el momento su vida es poco conocida por los escasos datos aportados por las fuentes y sobre todo por el reducido número de documentos sacados a la luz, ya que únicamente disponíamos de una información parcial y sesgada sobre algunos episodios que se centraban en sus últimos años de vida, en torno a las décadas de 1650 y 1660. Otro aspecto a tener en cuenta es examinar las relaciones de la clientela de la época que demandó su pintura, y valorar la capacidad de respuesta de sus empresas para satisfacer a sus compradores. Asimismo pretendemos clarificar su relación con la S. I. Catedral de Jaén y esclarecer la información sobre su cargo como pintor de Corte de Felipe IV.

Los objetivos marcados para el estudio de su producción artística se centran en determinar las claves del estilo, técnica y composición de su obra, para establecer las relaciones de dependencia con otros artistas contemporáneos (Ribera, Antonio del Castillo, Zurba-

de este siglo». Véase en Juan NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la iglesia de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660*. Málaga: Impresor Mateo López Hidalgo, 1661, pág. 28.

rán, Velázquez o Alonso Cano) y concretar las propias aportaciones del pintor frente a esas influencias. Posteriormente, tratamos de analizar la iconografía de su producción y establecer la influencia de sus composiciones con las fuentes escritas y grabadas, clarificando así su propia originalidad y grado de creatividad.

Por último, pretendemos definir un catálogo razonado con la obra documentada y atribuida. Además, contempla la incorporación de las pinturas mencionadas en las fuentes antiguas pero que no han podido ser reconocidas y la relación de atribuciones rechazadas a través de este estudio.

METODOLOGÍA

La ejecución de esta Tesis Doctoral se inició con una fase de revisión historiográfica, en la que analizamos las aportaciones ofrecidas por las fuentes y la historiografía sobre Sebastián Martínez Domedel, desde el siglo XVII hasta la actualidad. Al mismo tiempo, se procedió a la localización y transcripción de la documentación recopilada en diversos Archivos Históricos de Jaén y Madrid. En último lugar, se examinó toda la información reunida para, posteriormente, proceder a la reconstrucción de la biografía del pintor giennense.

En segundo lugar, se realizó el estudio y valoración *in situ* de su obra conservada en iglesias, museos y colecciones privadas. Gracias a la información recopilada, se concretaron las claves del estilo, técnica y composiciones de su obra. Igualmente, se realizó una estimación de la dependencia de las fuentes grabadas y de las influencias con otros artistas contemporáneos para valorar el grado de creatividad y originalidad de sus aportaciones. Por último, gracias a nuestro estudio elaboramos la propuesta de un catálogo razonado.

La última fase consistió en la redacción de nuestro trabajo, en el que ampliamos la información conocida en torno a Sebastián Martínez Domedel, al mismo tiempo que abrimos nuevas líneas de actuación para desarrollar futuras investigaciones.

FUENTES

La información recopilada evidencia una discreta presencia de Sebastián Martínez en las fuentes y en la historiografía y cómo la valoración que se ha tenido sobre el artista se ha modificado desde el siglo XVII, hasta la actualidad, pasando de ser considerado un pintor importante y estimado, como demuestra el testimonio de Núñez de Sotomayor, a un ser un personaje prácticamente olvidado a día de hoy, como consecuencia de los escasos datos que nos han llegado.

Hemos comprobado cómo la mayoría de las noticias que conocemos datan del siglo XVIII, destacando sobre todo la biografía que le dedica Antonio Palomino en 1724, en la cual valora la personalidad de su paleta y la calidad de sus obras, especialmente en el caso del *Martirio de San Sebastián* de la Catedral de Jaén y de los lienzos del convento del Corpus Christi de Córdoba. Posteriormente, otros autores como Ceán Bermúdez o Antonio Ponz se limitaron a repetir la información aportada por el de Bujalance, sin aportar nuevos datos.

Sin embargo, y aunque el estudio en torno al pintor giennense se encuentra en una fase primaria, en las últimas décadas el artista ha provocado el interés de algunos historia-

dores del arte como Valverde Madrid, Manuel Capel Margarito, Rafael Cañada Quesada, Alfonso E. Pérez Sánchez, M^a Soledad Lázaro Damas, Pedro A. Galera Andreu, José María Palencia Cerezo y Benito Navarrete Prieto. Estas investigaciones han ofrecido nuevas perspectivas de conocimiento sobre su vida y su obra, al mismo tiempo que han considerado la necesidad de realizar estudios más profundos.

CONTENIDOS

La Tesis Doctoral recoge y amplía los resultados del Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación titulado *Revisión historiográfica en torno a Sebastián Martínez Domedel*, que fue defendido públicamente en 2011 obteniendo la calificación de Sobresaliente por unanimidad.

Su contenido se estructura en tres bloques: el primero contiene una aproximación al contexto histórico en el que transcurrió la vida de Sebastián Martínez, seguido de un análisis de su figura en las fuentes y en la historiografía; posteriormente, se trata la biografía del artista, a partir de la información localizada en diversos archivos, la cual ha sido transcrita de forma íntegra en un corpus documental; por último, el trabajo presenta un catálogo razonado que contiene toda su obra documentada, nuevas atribuciones, obras citadas en las fuentes pero no localizadas, así como atribuciones rechazadas.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

A pesar de encontrarnos inmersos en la labor de investigación, hemos mostrado **públicamente algunos avances** en la comunicación «Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez» presentada en el I Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano (Santiago de Compostela, 27-29 de mayo de 2013).

En este apartado también podemos destacar la publicación del libro *Sebastián Martínez Domedel. Vida y obra* (en prensa), gracias a la obtención en 2014 del Premio Cronista Cazabán, convocado por la Diputación de Jaén y el Instituto de Estudios Giennenses con la finalidad de potenciar el estudio y la difusión del patrimonio de la provincia de Jaén.

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos en torno a Sebastián Martínez Domedel nos han permitido comprobar la positiva, pero discreta, valoración de su personalidad artística en las fuentes historiográficas.

Gracias a la localización de documentación en diversos archivos, hemos reconstruido su biografía. Asimismo, hemos profundizado el conocimiento sobre su actividad como pintor mayor de la Catedral de Jaén y sobre su cargo como pintor de Corte de Felipe IV. Además aportamos nuevos datos sobre su clientela, entre la que figuraba el Duque de Lerma, el Duque de Arcos o Luis Bernardo Gómez de Figueroa y Córdoba.

Tras analizar su obra confirmamos que Sebastián Martínez despliega un estilo ecléctico, fruto de un continuo aprendizaje como consecuencia de sus viajes a otras ciudades como Córdoba y Madrid. Por otro lado, sus lienzos revelan a un artista que domina a la perfección la técnica de la pintura al óleo, a través de una pincelada rápida y empastada. Sus composiciones son sencillas y a través de ellas recrea con todo lujo de detalles las calidades táctiles de sus bodegones, en los que abundan libros, folios, flores y frutas. Su destreza técnica no se limita exclusivamente a las naturalezas muertas, sino que derrocha grandes cualidades pictóricas en la definición de las *anatomías de sus imágenes sagradas, las* cuales representan a personajes reales tomados de la calle que miran fijamente al espectador, en actitud desafiante y con una tensión psicológica, que incitaba a la oración al fiel del siglo XVII, cumpliendo a la perfección los postulados tridentinos de la época.

En definitiva, nuestra Tesis Doctoral pretende profundizar sobre uno de los artistas más destacados dentro de la Historia del Arte giennense, en un intento de devolver su nombre junto al de los más ilustres maestros de la pintura andaluza del siglo XVII.



LOS PALACIOS EPISCOPALES EN ANDALUCÍA ORIENTAL. LECTURAS DE SIGNIFICACIÓN.

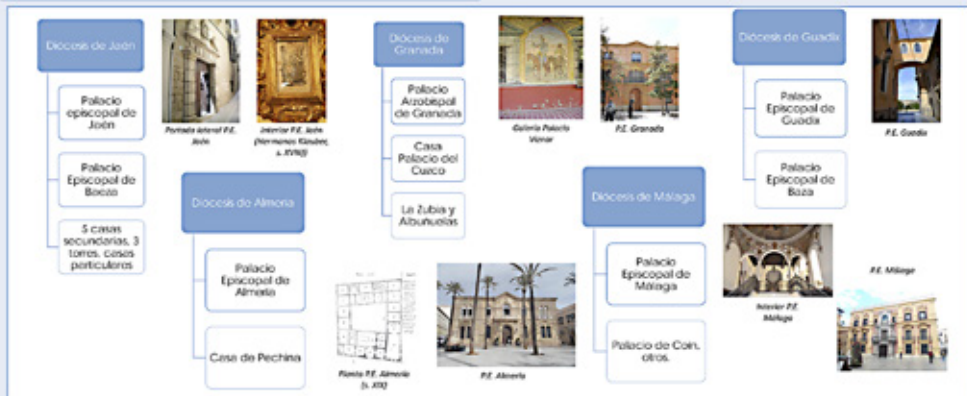
Laura Luque Rodrigo
Pedro A. Galera Andreu
Departamento de Patrimonio Histórico
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DE JAÉN



RESUMEN: Este trabajo estudia una tipología arquitectónica que hasta la fecha carecía de estudios sistemáticos, los palacios episcopales, puesto que es fundamental para comprender el urbanismo de las ciudades. En la primera parte se han definido tipológicamente estos palacios, realizado una breve historia de la tipología centrada en Europa, estudiado sus usos, funciones y significación y elementos asociados a ellos como las fiestas efímeras. Asimismo se ha prestado atención a la imagen de los palacios en otras artes, a acontecimientos importantes relacionados con ellos y a la idea de buen gobierno. En la segunda parte se han investigado los palacios episcopales de Andalucía Oriental (diócesis de Granada, Jaén, Guadix, Almería y Málaga), estudiando no sólo la arquitectura de los palacios principales sino de las casas obispaes secundarias que se encuentran en otras localidades de las diócesis, los palacios episcopales como contenedores de arte y su musealización.

OBJETIVOS: Definir tipológicamente y estudiar la evolución general de los palacios episcopales, conocer sus usos y funciones, su relación con el entorno y su significación. Analizarlos como contenedores de arte, aproximarnos a su imagen en otras artes y aportar información y metodología útil para otras investigaciones futuras sobre la tipología. Conocer en profundidad aspectos histórico-artísticos de los palacios episcopales en Andalucía Oriental.

METODOLOGÍA: Investigación bibliográfica, investigación archivista y trabajo de campo, estudio de los bienes muebles y de planimetrías, redacción del trabajo y búsqueda de conclusiones.



BIBLIOMETRÍA



FUENTES: No existían estudios previos sobre la tipología, pero sí aportaciones relevantes como: La Catedral (Erlando-Brandenburg, 2006), Urbanismo Occidental (Straufels, 1983), Vescovo e città. Una relazione nel Medioevo italiano (secoli II-XIV) (Polegnino, 2009), O The Bishop's Palace. Architecture & Authority in Medieval Italy (Miller, 2009). Como fuentes primarias hemos empleado desde la Biblia a los Concilios (especialmente Trento), y otras como Bartolomé Carranza de Miranda, Carlos Borromeo o Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. También nos hemos servido de fuentes periodísticas y libros de viaje. Por último, hemos visitado un total de 35 archivos desde locales a internacionales, de tipo público y privado.

CONCLUSIONES: Si la catedral es "caput" eclesíastico, la ciudad que la alberga lo es en cuanto a lo político para un territorio cuyos límites en el Antiguo Régimen venían definidos por los de la diócesis y ésta tenía en el templo su símbolo de poder espiritual y en la residencia de su pastor el signo de la centralidad y del poder temporal. El Palacio Episcopal, hasta día de hoy dialoga con los elementos principales de las ciudades, estén justo al lado o no, la Catedral, el Ayuntamiento, el espacio público, el más transitado de la ciudad. Es un lugar de prestigio, la representación de la administración eclesíastica, la embajada del papa en cada diócesis y por tanto del mismo Dios. En él se concentran los dos polos de un buen gobernante, por un lado la magnificencia con las obras realizadas para el pueblo y por otro el esplendor con el que demuestra su poder.

PUBLICACIONES RELACIONADAS:

- "La colección artística de los palacios episcopales de Andalucía oriental. Análisis y desarrollo". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.
- "La configuración del poder episcopal en Andalucía Oriental a través de los Palacios Episcopales. Del medioevo a la modernidad". El Conde de Tendilla y su Tiempo.
- "Magnificencia y esplendor en los Palacios Episcopales. Evolución histórica y lecturas de significación. Andalucía Oriental como ejemplo". Arte Cristiano.
- "Artes plásticas y arquitectura de los palacios episcopales de Andalucía Oriental durante el Barroco". Arte, Tradición y Ornat en el Barroco Andaluz.
- "Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Vimar". Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio.
- "Los palacios episcopales: Representatividad y poder. El caso de Jaén". Las artes y la arquitectura del poder.



LOS PALACIOS EPISCOPALES EN ANDALUCÍA ORIENTAL. LECTURAS DE SIGNIFICACIÓN

LAURA LUQUE RODRIGO
Universidad de Jaén

LA ELECCIÓN DEL TEMA

La elección del tema «Los Palacios Episcopales en Andalucía Oriental», surgió de la inexistencia de un estudio global que aglutinase lo investigado sobre dichos palacios. Existían algunas investigaciones precedentes publicadas a modo de breves artículos o incluidas dentro de obras mayores que tienen como objeto otro tema y aportan ciertos datos sobre algún palacio, pero sin una visión de conjunto. Además, la mayoría de estas publicaciones ahondan en ciertos aspectos históricos de diversa índole pasando por alto los puramente arquitectónicos o artísticos. Debe tenerse en cuenta que ni siquiera existía una definición clara de la tipología, por lo que el primer paso fue realizar esta definición, a partir del estudio de numerosas fuentes y distintos palacios.

El estudio de los palacios episcopales de forma integral es importante teniendo en cuenta que tales residencias no eran únicamente la vivienda del obispo, aunque ya así merecerían su estudio puesto que éstos han sido grandes mecenas del arte. Pero en el caso de los palacios debemos ir más allá, pues no es sólo un hogar, es también una sede administrativa y un hito dentro del conjunto urbano, un espacio cargado de significación. El obispo pugna dentro del conjunto urbano por un punto de representatividad como muestra de su poder incluso en la actualidad.

La sede episcopal se eleva dentro de la ciudad como uno de los edificios de mayor prestigio, junto a la catedral y al ayuntamiento, dentro de una lucha centenaria por conseguir el máximo poder dentro la ciudad y de la diócesis, pues el obispo no permanece únicamente en la capital sino que levanta otras viviendas que le sirven no sólo como residencia

de descanso o para sus visitas pastorales, sino que son puntos visibles de su poder en todo el territorio diocesano.

Cabe esperar por tanto que los palacios adquieran importancia artística, que en ellos trabajen los mejores maestros y que su interior sea decorado con las mejores obras de arte y el más fastuoso mobiliario.

El estudio de los palacios episcopales constituye un capítulo esencial dentro de la Historia del Arte para completar otros estudios sobre la ciudad en cuanto a su trama urbana y el mecenazgo de la Iglesia en materia artística. Sin embargo, no ha sido un tema que se haya investigado con frecuencia siendo escasos los estudios encontrados sobre palacios episcopales de otras ciudades españolas y aun menos andaluzas. Hasta hace unos años se había tratado, de «la ciudad episcopal» para referirse a algunas ciudades italianas y norte europeas durante la Edad Media, incluso se ha estudiado «la ciudad episcopal» en el norte de España, sin bien el tema se abandona llegada la Edad Moderna, probablemente porque como indica Erlande-Brandenburg la documentación es muy escasa.

Este estudio ha servido para realizar una breve historia de la tipología centrada en Europa; estudiando sus usos, funciones y significación y elementos asociados a ellos como las fiestas efímeras. Asimismo se ha prestado atención a la imagen de los palacios en otras artes, a acontecimientos importantes relacionados con ellos con las entradas solemnes o visitas reales, a la idea de buen gobierno. En la segunda parte se han investigado los palacios episcopales de Andalucía Oriental (diócesis de Granada, Jaén, Guadix, Almería y Málaga), estudiando no sólo la arquitectura de los palacios principales sino de las casas obispaes secundarias que se encuentran en otras localidades de las diócesis y los palacios como contenedores de arte y su musealización.

OBJETIVOS

El objetivo fundamental de esta investigación fue el profundo conocimiento de los palacios y casas obispaes en las diócesis de Jaén, Granada, Málaga, Almería y Guadix en distintos niveles: historia de los inmuebles; análisis arquitectónico y urbanístico; estudio de las obras de arte que decoraban y decoran los palacios; conocimiento del funcionamiento interno de los palacios como sede administrativa y como vivienda privada de varias personalidades y evolución histórica de los usos, así como el papel que jugaron algunas figuras especialmente relevantes. También abordamos otros temas como la fiesta asociada a los palacios o la imagen de los mismos en otras artes.

El estudio individual de cada caso, permite conocer de manera completa el panorama en Andalucía Oriental, siendo el punto de partida para comparar y analizar el modelo en referencia a otros lugares.

Además, se pretendía comprobar las hipótesis surgidas previamente como el resurgir del poder obispaal tras el Concilio de Trento, que se materializa en sus palacios y se evidencia en las diócesis mediante la construcción de casas obispaes de carácter secundario.

El objetivo final era aportar la información necesaria sobre los palacios episcopales de las diócesis señaladas para que sean incluidos en los estudios sobre las ciudades, dada la citada importancia de esta tipología.

METODOLOGÍA

La primera fase del trabajo consistió en hacer una recopilación bibliográfica sobre «la ciudad episcopal» y algunos palacios episcopales de interés con el fin de conocer el tema de forma general y obtener una visión global; así como buscar las principales fuentes antiguas que no han sido tratadas en relación a este tema con anterioridad, para valorarlo en relación a otras fuentes como La Biblia, Ignacio de Antioquía, Fray Bartolomé de Carranza, concilios, etc. Como último paso de esta fase realizamos una búsqueda bibliográfica de todo lo publicado acerca de los palacios episcopales de las diócesis de estudio, como las historias eclesiásticas de las diócesis, diccionarios estadísticos, relaciones de visitas reales, relatos de viajeros, etc.

La segunda fase radicó en la investigación archivística y la valoración in situ de cada palacio, a través de un análisis visual de los mismos y la toma de fotografías para su posterior estudio, contactando con los propietarios actuales de cada inmueble para poder acceder al interior. Asimismo estudiamos en la medida de lo posible las colecciones de bienes muebles. La tercera fase fue la redacción, búsqueda de conclusiones y propuestas.

FUENTES

No existían estudios previos sobre la tipología, pero sí aportaciones relevantes como: La Catedral (Erlande-Brandenburg, 2006), Urbanismo Occidental (Braunfels, 1983), Vescovo e città. Una relazione nel Medioevo italiano (secoli II-XIV) (Pellegrino, 2009), o The Bishop's Palace. Architecture & Authority in Medieval Italy (Miller, 2000). Como fuentes primarias hemos empleado desde la Biblia a los Concilios (especialmente Trento), y otras como Bartolomé Carranza de Miranda, Carlos Borromeo o Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. También nos hemos servido de fuentes periodísticas y libros de viaje. Por último, hemos visitado un total de treinta y cinco archivos desde locales a internacionales, de tipo público y privado.

ELEMENTOS ESTUDIADOS

<i>DIÓCESIS DE JAÉN</i>			
DENOMINACIÓN	ORIGEN	USO ACTUAL	PECULIARIDADES
<i>PALACIO EPISCOPAL DE JAÉN</i>	Compra s. xv	Obispado de Jaén	Las numerosas reformas sufridas durante el siglo xx le hicieron perder su identidad.
<i>PALACIO EPISCOPAL DE BAEZA</i>	Donación del rey Fernando III (1251)	Venta en 1862. Hoy Instituto de Educación Feminista Carmen Burgos	Fue Cuartel de Caballería y tras eso pasó por diversos usos. Muy transformado.
OTROS: Castillo de Begjjar, Torres defensivas, Casa en Valdepeñas, Cuarto de Capuchinos, Jardín del Obispo, Cortijo de Arjona y casas particulares			

DIÓCESIS DE GRANADA			
DENOMINACIÓN	ORIGEN	USO ACTUAL	PECULIARIDADES
<i>PALACIO ARZOBISPAL DE GRANADA</i>	Donación de Fernando V	Arzobispado de Granada	Contó con una magnífica colección artística. Reformado recientemente tras un grave incendio en 1983.
<i>CASA PALACIO DEL CUZCO, VÍZNAR</i>	Adquisición del obispado	Propiedad de una constructora. En desuso	Construido por un Arzobispo peculiar venido del Perú, cuenta con pinturas murales con un programa iconográfico singular, con escenas del Quijote.

OTROS: La Zubia, Albuñuelas

DIÓCESIS DE GUADIX			
DENOMINACIÓN	ORIGEN	USO ACTUAL	PECULIARIDADES
<i>PALACIO EPISCOPAL DE GUADIX</i>	Donación tras la conquista	Obispado de Guadix	Es el único que conserva la unión física con la catedral mediante un puente.
<i>PALACIO EPISCOPAL DE BAZA</i>	s. XVIII	Desaparecido	Estaba unido a la iglesia de los Dolores.

DIÓCESIS DE ALMERÍA			
DENOMINACIÓN	ORIGEN	USO ACTUAL	PECULIARIDADES
<i>PALACIO EPISCOPAL DE ALMERÍA</i>	Donación tras la conquista	Obispado de Almería	La vivienda fue prácticamente inhabitable hasta que en el s. XIX se construyó el palacio actual.
<i>PALACIO DE PECHINA</i>	s. XVIII	Desaparecido	Servía de residencia antes de la entrada solemne de los obispos en Almería

OTROS: Palacio en Bacares, Cortijo en Albos

DIÓCESIS DE MÁLAGA			
DENOMINACIÓN	ORIGEN	USO ACTUAL	PECULIARIDADES
<i>PALACIO EPISCOPAL DE MÁLAGA</i>	Casas donadas por los Reyes Católicos.	Obispado de Málaga	Actualmente se encuentra musealizado. Sirvió de modelo para el pabellón de Málaga de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1992

OTROS: Palacio de Coín, Palacio del Retiro

CONCLUSIONES

Si la catedral es ‘caput’ eclesiástico, la ciudad que la alberga lo es en cuanto a lo político para un territorio cuyos límites en el Antiguo Régimen venían definidos por los de la diócesis y ésta tenía en el templo su símbolo de poder espiritual y en la residencia de su pastor el signo de la centralidad y del poder terrenal. El Palacio Episcopal, hasta día de hoy dialoga con los elementos principales de las ciudades, estén justo al lado o no, la Catedral, el Ayuntamiento, el espacio público, el más transitado de la ciudad. Es un lugar de prestigio, la representación de la administración eclesiástica, la embajada del papa en cada diócesis y por tanto del mismo Dios. En él se concentran los dos polos de un buen gobernante, por un lado la magnificencia con las obras realizadas para el pueblo y por otro el esplendor con el que demuestra su poder.

La tesis doctoral fue defendida el 28 de octubre de 2016 obteniendo la máxima calificación, por lo que puede consultarse en el repositorio institucional RUJA y cuenta con el ISBN 978-84-8439-937-7.



LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA



Alejandro Jaquero España
Fernando González Moreno
Departamento de Historia del Arte
FACULTAD DE HUMANIDADES DE ALBACETE
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

RESUMEN TEMÁTICO

La manipulación intencionada del aforismo horaciano *ut pictura poesis* permitió que circularan por toda la Península Ibérica una gran variedad de textos que buscaban demostrar la relación fraterna de poesía y pintura. Dicho vínculo llegó a sintetizarse incluso en el empleo de la propia poesía como el mejor de los medios para teorizar sobre su hermana la pintura. Nuestra intención es demostrar la importancia de los "poemas de la pintura" dentro del campo de la teoría del arte. La principal originalidad es su composición, puesto que son estructuras literarias realizadas en verso: un género singular y de reducida repetición que tiene su máxima expresión en los abozos del Renacimiento y cuyas reminiscencias son palpables en el arte y la literatura de toda la Modernidad, incluso en posteriores etapas.

OBJETIVOS

Algunos de los objetivos a los que aspira responder esta investigación son:

1. ¿Qué es la poesía didáctica y como influyó en el desarrollo de la teoría de la pintura?
2. ¿Por qué se utiliza la poesía como medio para los tratados de pintura?
3. ¿Quiénes fueron los principales autores de este género y qué influencia tuvieron en su época?
4. ¿Qué se pretendía estrechando así las relaciones entre poesía y pintura?
5. ¿Qué presencia e impacto tuvo en nuestro país el debate del *ut pictura poesis*?

METODOLOGÍA

Análisis histórico-artístico de una serie de textos pertenecientes al periodo de la Edad Moderna y concernientes al ámbito de la teoría de la pintura. Elaboración de un estudio recopilatorio, con el fin de analizar, clasificar y poner en valor este tipo de creaciones.



FUENTES

Literatura artística española del Siglo de Oro y la ilustración:

Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Josepe Martínez, José García Hidalgo, Adolfo Antonio Palomino, Diego Antonio Rejón de Silva, A. R. Mengs, Preciado de la Vega...



CONCLUSIONES

1. El estudio de la poesía como fuente para la Historia del Arte ha estado relegado a un plano secundario, exceptuando trabajos clásicos como los de Emilio Orozco Díaz o Pontús Pérez.
2. El campo de investigación de la Filología ha sido el que más ha profundizado en este tipo de textos, por lo que se presentan carencias en las interpretaciones propias del mundo del Arte.
3. Los poemas didácticos sobre el campo de la pintura tienen su origen a comienzos de la Edad Moderna, influenciados por las estructuras de los discursos humanistas y la retórica clásica.
4. Las relaciones entre poesía y pintura alcanzan su punto más importante durante el siglo XVII, siendo esta etapa en la que más escritos se registran sobre pintura y poesía, sin embargo, el auge en el siglo XVIII del poema-didáctico o filosófico hace que se realicen muchos trabajos, de peor calidad estilística.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

"Pablo de Céspedes como paradigma del clasicismo pictórico en el Siglo de las Luces: la influencia en Diego Antonio Rejón de Silva y su poema *La Pintura*", en ALBERO MUNOZ, M^a del Mar y PEREZ SÁNCHEZ, Manuel (eds.): *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015, pp. 405-426.



LOS HERMANOS FERINGÁN Y CORTÉS: INGENIEROS MILITARES DE LA MONARQUÍA BORBÓNICA

ANAÏS LAIA SERRANO GARCÍA
Universidad de Zaragoza

El eje temático de esta investigación es el análisis de la figura del ingeniero militar del siglo XVIII a través de la trayectoria profesional de los hermanos Sebastián y Felipe Feringán y Cortés.

La importancia de los ingenieros militares en el desarrollo del poder estatal es una constante desde los albores del Renacimiento, siendo el siglo XVIII el momento de mayor esplendor de los mismos. Durante esta centuria se configurarán como un cuerpo formalmente constituido y estrictamente jerarquizado siendo los técnicos de los que disponía el poder para imponer la centralización monárquica y permitirle dominar su territorio, entre sus funciones estaban el mantenimiento, reparo y construcción de obras defensivas, hidráulicas, civiles y urbanísticas, y en ocasiones religiosas, como bien ejemplifican las figuras de Sebastián Feringán y Cortés, y su hermano, Felipe.

SEBASTIÁN FERINGÁN Y CORTÉS

Nacido en Báguena, en la provincia de Teruel el 19 de Enero de 1700 bajo el nombre de Sebastián Fabián Feringán y Cortés¹, entró de forma voluntaria al Cuerpo de Ingenieros

1 P. A. BERENGUER, «Documentos y noticias para la biografía del general de ingenieros D. Sebastián Feringán y Cortés», *Memorial de ingenieros del ejército*, Año LI, Cuarta Época, Tomo XII, VII (1896), pág. 202. E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1990, pág. 424. Archivo Diocesano de Teruel (en adelante, A.D.T.), Libro II de Bautismos de Báguena, f. 21v.

Militares y en el año 1721 fue nombrado Ingeniero Extraordinario y Subteniente². Murió con el cargo de Mariscal de Campo el 21 de mayo de 1762 en Cartagena, siendo enterrado en el Convento de San Agustín³. En cuanto a su formación tenemos noticias de que estudió latinidad y obtuvo conocimientos sobre matemáticas por parte de unos sacerdotes⁴.

En 1731 obtuvo el puesto de ingeniero director de las obras del Arsenal de Cartagena por primera vez, sustituyendo a Alejandro de Retz. Tras un parón de unos años debido a la necesidad de ocuparse de otros encargos⁵, volvió a ocupar el puesto en 1749, momento en el que llevó a cabo el proyecto que configuró la forma definitiva del Arsenal de Cartagena, y condicionó los sucesivos planes en la base del Departamento Marítimo de Levante durante los años del Setecientos.

El plan que bajo el título «Plano del proyecto que se propone para construir un Arzenal en el Puerto de Cartagena con Dárzena i los Edificios correspondientes al Armamento y Desarmo de los Nabios de S. M.» propone una clara composición y ordenación geométrica⁶.

El 16 de diciembre de 1749 Feringán envió una carta al Marqués de la Ensenada en la cual se adjuntaba un plano, los perfiles y la elevación de los almacenes, además del presupuesto de las obras, valorado en «(...) Son ciento quatro mil y trescientos Reales de Vellon (...)»⁷, ubicando con este plan la totalidad de las edificaciones, entre almacenes, obradores, viviendas, talleres y hospitales, definiendo hasta el más mínimo detalle las fachadas, secciones, distribuciones y ornamentos⁸. En estas construcciones encontramos unidad estilística, además de una serie de características principales como la disposición y forma de las ventanas, detalle que apreciamos en otros inmuebles trazados por prestigiosos ingenieros, como es el caso del proyecto para la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla diseñado por Ignacio Sala⁹, en la lámina reproducida por Miguel Sánchez Tamarás, en la traducción del tratado de Juan Muller, del Cuartel de Infantería de la Barceloneta¹⁰ y en el plano trazado para el citado cuartel por Juan Caballero en 1764¹¹.

2 H. CAPEL SÁEZ (coord.), *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983, pág.170.

3 Archivo General Militar de Segovia (en adelante AGMS)/1ª/3ª/ Legajo 1.158, expediente 30. Folios sin numerar.

4 Ésta información nos la proporciona él mismo en su expediente de servicios, que ha sido reproducido en P. A. BERENGUER, «Documentos», VII, págs. 201-210.

5 Entre ellos las reformas en la Acequia del Jarama y obras en el Camino de la Cuesta de Valdemoro (Madrid), un reconocimiento de las costas de Granada, las obras para las desviaciones de los ríos Castril y Guardal, entre otras. H. CAPEL SÁEZ, *Los ingenieros*, págs. 170-173.

6 Archivo General de Simancas (en adelante A.G.S.), MPS 04,076. Acompañado de documentación en A.G.S. Marina, Leg. 377.

7 A.G.S., Marina, Leg. 376, folios sin numerar.

8 Un claro ejemplo es el titulado «Elebazon y perfiles del Almázen o Theneduria General que se construye en el Angulo del Este dela Darzena del Arzenal de Cartagena», que se corresponde con la signatura A.G.S., MPD, 11,082.

9 A.G.S., MPD, 17,038.

10 M. GALLAND SEQUELA, «Los ingenieros militares en el siglo XVIII» en A. Cámara (coord.), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2005, pág. 251.

11 14 A.G.S., MPD, 07,0035.

Este diseño fue enviado a la corte el 19 de septiembre de 1749, y aprobado por el Marqués de la Ensenada, el Marqués de la Vitoria, el Teniente General Juan José Navarro, Comandante General del Departamento de Cartagena y como no, con la conformidad real¹².

También bajo la dirección de Sebastián Feringán y Cortés se llevaron a cabo los diques para carenar navíos en el complejo marítimo. El proyecto fue realizado por el marino Jorge Juan, que llegó a la ciudad en 1750. En los años posteriores se sucedieron una serie de informes¹³, planos y dibujos en torno a la construcción de esta importante obra hidráulica dieciochesca, que se constituyeron como los primeros diques de envergadura del Mediterráneo, ya que hasta la fecha sólo habían sido construidos en arsenales franceses, como el de Brest y Roschfort, pero no en Tolón¹⁴.

La consulta y revisión de toda la documentación relacionada con las obras efectuadas bajo la dirección de Sebastián Feringán y Cortés ponen de manifiesto el amplio conocimiento y dominio que tenía en torno a la construcción militar, obras hidráulicas, como queda de manifiesto tras la consulta del citado discurso, y esperamos comprobar en aquellas que se le atribuyen como son las reformas urbanísticas en la ciudad de Cartagena y su intervención en el imafrente de la catedral de Murcia, entre otras.

FELIPE FERINGÁN Y CORTÉS

Felipe Feringán y Cortés nació en Báguena en 1708, donde fue bautizado el 7 de agosto del mismo año, según refiere la partida localizada en el Archivo Diocesano de Teruel¹⁵ en 1723 fue Cadete del Regimiento de Sevilla y falleció en territorios americanos en 1769¹⁶.

Sobre la formación de Felipe Feringán no hay noticias hasta la fecha, si bien podemos apuntar que en 1723 era Cadete del regimiento de Infantería de Sevilla¹⁷, permaneciendo en ese destino cuatro años y ocho meses, lo que nos puede llevar a pensar que estaría formándose en estos momentos, ya que cuando el adiestramiento no era impartido por

12 Despacho fechado el 27 de septiembre de 1749 por el Marqués de la Ensenada comunicando a Francisco Barrero la aprobación del rey al plano enviado por el ingeniero Sebastián Feringán. Archivo Naval de Madrid (en adelante A.N.M.), Colección Vargas Ponce, Volumen III, Tomo 3-B, doc. 52. Véase también al respecto J. M. RUBIO PAREDES y A. DE LA PIÑERA Y RIVAS, *Los ingenieros militares en la construcción de la base naval de Cartagena (Siglo XVIII)*, Madrid, EME, 1988, págs. 65-67 y G. GUIMARAENS IGUAL, *El último hábito de la fortificación abaluartada: el fuerte de San Julián de Cartagena*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008, págs. 1105-1109.

13 Tanto el ingeniero como el marino remitieron sendos informes al Marqués de la Ensenada, uno de ellos, bajo el título «Discurso sobre los diques de Carenar en seco en el Arsenal de Cartagena» fechado a 30 de junio de 1752 en Cartagena, nos relata una serie de reparos propuestos por Sebastián Feringán en cuanto al proyecto aprobado para la construcción de la obra, que había sido realizado por Jorge Juan.

14 J. P. MERINO, «Cartagena: El Arsenal ilustrado del Mediterráneo español», *Áreas: Revista internacional de Ciencias Sociales*, 1 (1981), pág. 45.

15 E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *La fachada*, pág. 424. A.D.T., Libro II de Bautismos de Báguena, f. 61.

16 H. CAPEL SÁEZ, *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII*, pág.170.

17 Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.), México 2446.

religiosos o en un centro de formación como las Academias, se llevaba a cabo en los Regimientos.

Mediante una carta de José Patiño a Juan José Sereno, fechada el 12 de abril de 1730, Felipe Feringán y Cortés es nombrado inspector de la limpieza del puerto de Cartagena, junto a Pedro Antonio Prian¹⁸, desde donde fue destinado a Nueva España¹⁹ con el empleo de Ingeniero Extraordinario y el Grado de Subteniente, donde trabajó con Félix Prósperi en las fortificaciones de Veracruz²⁰, y también en el castillo de San Juan de Ulúa. En 1741 fue promovido a Ingeniero Ordinario y en 1747 fue nombrado

Ingeniero en Segundo, con un sueldo de 1500 pesos anuales desde la toma de posición de dicho rango que había solicitado unos años antes y le había sido denegado²¹.

En 1755 Felipe Feringán y Cortés realizó una copia del plano original de la isla de Santa Rosa y punta de Sigüenza, donde aparece la planta de un fuerte de campaña proyectado para el establecimiento del Presidio de San Miguel de Panzacola, en Florida, que fue diseñado por el ingeniero D. Agustín López de la Cámara²².

De los pocos datos conocidos hasta la fecha sobre Felipe Feringán y Cortés, se puede deducir que su carrera profesional se desarrolló prácticamente en territorios americanos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- P. A. BERENGUER, «Documentos y noticias para la biografía del general de ingenieros D. Sebastián Feringán y Cortés», *Memorial de ingenieros del ejército*, Año LI, Cuarta Época, Tomo XII, VII (1896),
- J. A. CALDERÓN QUIJANO, «Ingenieros militares en Nueva España», *Anuario de Estudios Americanos*, 6 (1949), págs. 47-49.
- Cartoteca histórica. Índice de Mapas y Planos históricos de América*, Madrid: Servicio del Ejército, Imprenta del Servicio Geográfico, 1974.

18 Archivo Naval Madrid (en adelante A.N.M), Ms. 63, Colección Vargas Ponce, Tomo XXXII, Doc.167, fol.220. La referencia a este documento ha sido obtenida en: C. PÉREZ FERNÁNDEZ-TURÉGANO, «La Secretaría del Despacho de Marina y la fundación del Arsenal de Cartagena (1728-2736)», *Murgenta*, 97 (1998), págs. 63-72.

19 Archivo General Militar de Madrid (en adelante A.G.M.M.), Colección Aparici, Caja 7099, Tomo 56, f. 291. En este documento también nos da cuenta de que a Sebastián Feringán le otorgaron el mismo destino que a su hermano, Veracruz, pero en este caso el ingeniero no realizó parece ser que promoviendo un expediente por padecer enfermedades que le hacían muy peligroso ese viaje. P. A. BERENGUER, «Documentos», VIII, pág. 230.

20 H. CAPEL SÁEZ, *Los ingenieros*, pág.170; J. A. CALDERÓN QUIJANO, «Ingenieros militares en Nueva España», *Anuario de Estudios Americanos*, 6 (1949), págs. 47-49.

21 A.G.I, Indiferente, Leg. 1905.

22 Para más información véase J. A. CALDERÓN QUIJANO, «Ingenieros militares», págs. 47-49; también tenemos noticias de este plano en *Cartoteca histórica. Índice de Mapas y Planos históricos de América*, Servicio del Ejército, Imprenta del Servicio Geográfico, Madrid, 1974 y en el artículo P. CHÍAS NAVARRO, «La cartografía española de las obras de Norteamérica de los siglos XVI al XVIII», *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 18 (2011), págs. 38-49, en el cual la autora señala como autor a Joseph Feringán.

- H. CAPEL SÁEZ, (coord.), *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983, págs. 170-176.
- P. CHÍAS NAVARRO, «La cartografía española de las obras de Norteamérica de los siglos XVI al XVIII», *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 18 (2011), págs. 38-49.
- M. GALLAND SEQUELA, «Los ingenieros militares en el siglo XVIII» en A. Cámara (coord.), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2005, pág. 205-231.
- G. GUIMARAENS IGUAL, *El último hálito de la fortificación abaluartada: el fuerte de San Julián de Cartagena*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- E. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1990.
- J. P. MERINO, «Cartagena: El Arsenal Ilustrado Del Mediterráneo Español, Áreas: *Revista Internacional De Ciencias Sociales*, 1 (1981), Págs. 39-52.
- C. PÉREZ FERNÁNDEZ-TURÉGANO, «La Secretaría del Despacho de Marina y la fundación del Arsenal de Cartagena (1728-2736)», *Murgenta*, 97 (1998), págs. 63-72.
- J. M. RUBIO PAREDES Y A. DE LA PIÑERA Y RIVAS, *Los ingenieros militares en la construcción de la base naval de Cartagena (Siglo XVIII)*, Madrid: EME, 1988.

EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LAS REVISTAS ARTÍSTICAS DEL REINADO ISABELINO

Autora: MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
 Directora: MARÍA TERESA PALIZA MONDUATE
 Departamento: HISTORIA DEL ARTE/BELLAS ARTES
 FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
 UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



RESUMEN TEMÁTICO

La presente tesis doctoral, defendida en la Universidad de Salamanca el 9 de junio de 2015 con calificación de Sobresaliente Cum Laude, mención de Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado en Historia del Arte, abordaba el estudio del surgimiento, desarrollo y consolidación de la prensa artística española en la España de Isabel II, prestando especial atención a los artículos sobre Historia de la Arquitectura. Consideradas una novedosa aportación de dicha época al panorama de la historiografía artística decimonónica, esas revistas acusaron una clara evolución desde 1835, momento en que vio la luz la primera revista analizada en nuestra investigación, *El Artista*, hasta las postimerías del reinado de Isabel II en 1868, concluyendo con la publicación de *La Revista de Bellas Artes*.

OBJETIVOS

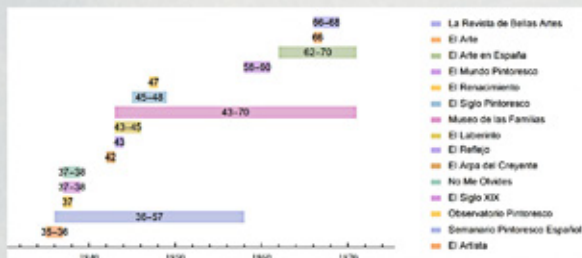
Nuestro objetivo principal fue comprender la relación existente entre el posicionamiento de las revistas artísticas isabelinas y las sucesivas corrientes de pensamiento referentes a la Historia de la Arquitectura española que se fueron sucediendo en nuestro país durante el reinado de Isabel II.

METODOLOGÍA

Durante los dos primeros años de investigación nos centramos en el análisis de los artículos sobre el particular aparecidos en las revistas artísticas que consultamos en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, la Real Biblioteca del Palacio Real en Madrid, la Bibliothèque Nationale de France en París y la biblioteca de la École Française en Roma. Una vez consultadas dichas revistas, procedimos a realizar un corpus de artículos relativos a la Historia de la Arquitectura ordenándolos según la publicación, la fecha, el autor y el período artístico que trataban, dedicándonos durante los siguientes tres años y medio a la redacción de las más de 2.500 páginas que conforman la tesis doctoral.

FUENTES

Las principales fuentes consultadas han sido las revistas artísticas de época isabelina objeto de nuestra investigación: *El Artista* (1835-1836), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *No Me Olvides* (1837-1838), *Observatorio Pintoresco* (1837), *El Siglo XIX* (1837-1838), *El Arpa del Creyente* (1842), *El Laberinto* (1843-1845), *Museo de las Familias* (1843-1870), *El Reflejo* (1843), *El Siglo Pintoresco* (1845-1848), *El Renacimiento* (1847), *El Mundo Pintoresco* (1858-1860), *El Arte en España* (1862-1870), *El Arte* (1866) y *La Revista de Bellas Artes* (1866-1868). Asimismo consultamos revistas francesas e italianas, discursos de académicos de la época, estudios sobre Historia de la Arquitectura publicados por entonces, etc.



CONCLUSIONES

El estudio de los artículos recopilados ha puesto de manifiesto que las revistas artísticas mantenían una relación aún más estrecha de la que imaginábamos con las discusiones que estaban teniendo lugar en los círculos artísticos de la España isabelina. Lejos de servir como simple entretenimiento al gran público, consiguieron evolucionar en aras de la doctrina positivista para convertirse en unos medios de difusión de los diferentes planteamientos artísticos mucho más serios y profesionales que en sus inicios.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

LIBRO: *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015.

ACTAS DE CONGRESOS: *La imagen de la monarquía en la prensa artística isabelina*, en VV. AA., *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CBHA. Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón: Universitat Jaume I y Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 2013, pp. 2103-2116.

EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LAS REVISTAS ARTÍSTICAS DEL REINADO ISABELINO

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La presente tesis doctoral, defendida en la Universidad de Salamanca el 9 de junio de 2015 con calificación de Sobresaliente Cum Laude, mención de Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado en Historia del Arte, abordaba el estudio del surgimiento, desarrollo y consolidación de la prensa artística en la España de Isabel II, prestando especial atención a los artículos sobre Historia de la Arquitectura. Consideradas una novedosa aportación de dicha época al panorama de la historiografía artística decimonónica, esas revistas acusaron una clara evolución desde 1835, momento en que vio la luz la primera revista analizada en nuestra investigación, *El Artista*, hasta las postrimerías del reinado de Isabel II en 1868, concluyendo con la publicación de *La Revista de Bellas Artes*.

PALABRAS CLAVE

Prensa artística, Historiografía artística, España, Siglo XIX, Romanticismo.

ABSTRACT

The present thesis, defended at the University of Salamanca on June 9, 2015 with the distinction of Cum Laude, mention of European Doctorate and Extraordinary Prize of Doctorate in History of Art, addressed the study of the emergence, development and consolidation of the press art in the Spain of Isabel II, paying special attention to the articles on History of Architecture. Considered to be a novel contribution of that time to the panorama of nineteenth-century artistic historiography, those magazines have clearly evolved since 1835, when the first magazine analyzed in our research, *El Artista*, came to light, until the end of Isabel II's reign in 1868, concluding with the publication of *La Revista de Bellas Artes*.

KEYWORDS

Art press, Art historiography, Spain, 19th century, Romanticism.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

A continuación presentamos un breve resumen de la tesis doctoral titulada *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino* presentada por María Victoria Álvarez Rodríguez y dirigida por la catedrática María Teresa Paliza Monduate en el Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Durante los años en los que llevó a cabo la presente investigación, la doctoranda permaneció adscrita al departamento con una beca FPU (Programa de Formación de Profesorado Universitario) concedida en 2008 por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Dicha beca le permitió realizar estancias predoctorales en centros internacionales de reconocido prestigio, como la Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales de París y la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Gracias a esas estancias resultó posible reunir la ingente cantidad de documentación necesaria para poder llevar a cabo la investigación, cuyo objetivo principal fue comprender la relación existente entre el posicionamiento de dichas revistas y las diferentes corrientes de pensamiento (Romanticismo, positivismo, etc.) que se fueron sucediendo en nuestro país durante el reinado isabelino, influyendo de una manera evidente en los planteamientos metodológicos de los distintos rotativos.

METODOLOGÍA

Durante los dos primeros años de la investigación nos dedicamos a recopilar y analizar los artículos relativos a la Historia de la Arquitectura publicados en la selección de títulos escogidos. El amplio abanico de revistas aparecidas en España entre 1833 y 1868 nos llevó a centrarnos en las publicaciones más representativas, atendiendo a la repercusión que alcanzaron en la época, a las diferencias existentes entre sus distintos posicionamientos metodológicos, a la relación que mantenían con revistas artísticas extranjeras, a los autores que aparecían de manera recurrente en esta clase de aventuras periodísticas, etc. Este corpus se encuentra constituido por quince títulos: *El Artista* (1835-1836), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *Observatorio Pintoresco* (1837), *No Me Olvides* (1837-1838), *El Siglo XIX* (1837-1838), *El Arpa del Creyente* (1842), *El Reflejo* (1843), *El Laberinto* (1843-1845), *Museo de las Familias* (1843-1870), *El Renacimiento* (1847), *El Siglo Pintoresco* (1845-1848), *El Mundo Pintoresco* (1858-1860), *El Arte en España* (1862-1870), *El Arte* (1866) y *La Revista de Bellas Artes* (1866-1868). A la hora de consultarlas nos resultó de extrema utilidad la colaboración del personal de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid y de la Biblioteca Nacional,

así como la existencia de numerosos archivos digitalizados en la web de la Hemeroteca Nacional (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>).

Al análisis de esas quince revistas isabelinas debemos sumar el del resto de fuentes en las que se apoyó nuestra investigación, desde estudios sobre arquitectura publicados por historiadores, historiadores del arte y arqueólogos hasta discursos de recepción en distintas instituciones como la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando o la Real Academia de la Historia. Asimismo, las mencionadas estancias predoctorales en el extranjero contribuyeron a aumentar la bibliografía consultada con obras de importancia incuestionable, gracias a las visitas a centros como la Bibliothèque Nationale de France y la de la École en Hautes Études et Sciences Sociales en París, y la biblioteca de la École Française de Rome y de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.

Una vez analizadas dichas fuentes, procedimos a ordenar los artículos aparecidos en las quince publicaciones seleccionadas conforme a la revista, la fecha, el autor y el período artístico que trataban. Aunque nuestro campo de estudio era la arquitectura, decidimos incluir también en este listado los artículos dedicados a otros temas como la escultura, la pintura o las artes aplicadas, así como las biografías de artistas, los estudios sobre urbanismo, las críticas de exposiciones y los relatos de viajes, por considerar que podrían ser de gran utilidad a la hora de contextualizar las aportaciones sobre Historia de la Arquitectura. Tras realizar esta recopilación, nos dedicamos durante los siguientes tres años y medio a la redacción de las más de 2.500 páginas que conforman la tesis.

CONCLUSIONES

El análisis de las mencionadas revistas artísticas nos ha permitido alcanzar una serie de interesantes conclusiones acerca del papel desempeñado por estos rotativos en el panorama de la historiografía artística decimonónica. Principalmente, hemos podido comprobar cómo, lejos de servir como simple entretenimiento al gran público, con el paso del tiempo esas publicaciones acabaron volviéndose cada vez más profesionales y serias, abordando la cuestión artística desde una perspectiva alejada del Romanticismo exaltado de sus primeros años y más cercana al espíritu positivista de la segunda mitad del siglo XIX. Esa gran difusión que alcanzaron estos medios, comparada con la de los discursos de los académicos y los estudios de eruditos de corte más científico, fue una de las principales bazas con las que contó la prensa artística isabelina, puesto que le permitió actuar como una propagadora de disquisiciones, teorías e ideas que hasta ese momento se habían mantenido dentro de los estrictos límites de los círculos académicos.

En relación con esto, también resultó de una incuestionable utilidad el desarrollo experimentado por el grabado en aquellas fechas, especialmente por la xilografía sobre madera que, al ser más rápida y económica que la litografía, hizo posible que todas las revistas analizadas contaran con un importantísimo soporte gráfico con el que también contribuyeron a dar a conocer los principales monumentos españoles. Tanto en esas estampas como en los propios artículos se evidencia, durante las cuatro décadas que hemos analizado, la profunda influencia de la doctrina romántica, en cuestiones como la valoración de lo local en aras del creciente nacionalismo, el redescubrimiento de la arquitectura gótica,

el debate abierto entre clasicismo y medievalismo que en el fondo no era sino un reflejo de las dos mentalidades existentes por entonces, la conservadora y la liberal, etc. Finalmente, nos ha resultado igualmente interesante analizar las distintas casuísticas de los autores de los artículos, por observarse diferencias realmente notables entre los redactados por historiadores, por poetas, por políticos o por simples diletantes.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015.

«Las especulaciones sobre la ruina gótica en la España del siglo XIX: valoración de los autores del Romanticismo pleno». En AA.VV. *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA «Mirando a Clío. El arte español reflejo de su historia»*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012, págs. 1812-1821.

«La imagen de la monarquía en la prensa artística isabelina». En AA.VV. *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA «Las artes y la arquitectura del poder»*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, sin páginas.

«Una encrucijada de la Edad Media: la revisión de la catedral de Burgos en *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo» (en colaboración con María Victoria Rodríguez Navarro). En AA.VV. *Présences et interférences franco-ibériques. Langue, littérature et culture*. Berna: Peter Lang, 2016, págs. 417-428.

«La revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española». *NORBA, Revista de Arte*, XXXV (2015), págs. 131-149.

«La difusión de los presupuestos románticos a través de dos revistas artísticas decimonónicas: *El Artista* (1835-1836) y *The Germ* (1850)». *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* (en prensa).



XXI Congreso CEHA

LA ARQUITECTURA DE LOS CENTROS DOCENTES EN CANTABRIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

María Victoria Cableces Ibarondo

Director: Luis Sazatornil Ruiz

Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



Seminario Mayor de Comillas

Resumen Temático

La investigación analiza las diversas variables que convergen en la arquitectura docente en Cantabria en los siglos XIX y XX.

Se articula en cinco capítulos en los que se abordan las relaciones entre la arquitectura escolar y las políticas educativas recogidas en los diferentes marcos legales aplicados; se revisan las tipologías a lo largo de las distintas épocas en función de las propuestas pedagógicas, de las políticas educativas y del proyecto; se refleja la importancia de los promotores privados, especialmente por el legado indiano y jandalo y por los ordenes y congregaciones religiosas, así como la promoción pública del Estado y de los Ayuntamientos y por último se recoge la actividad de los arquitectos que proyectaron los edificios.

Además se ha recopilado la documentación sobre los proyectos escolares del Archivo Histórico Provincial de Cantabria y de los archivos municipales para catalogar, analizar y digitalizar los planos que contienen. A fin de preservarlos como documento gráfico y se ha presentado una muestra: catalogación de imágenes sobre los centros docentes de Cantabria.



Instituto Marqués de Marimón, Santander

Metodología

La metodología aplicada en la investigación ha consistido en una primera etapa de prospección en archivos locales para conocer los fondos documentales y paralelamente de trabajo de campo, que se ha basado en recorrer los pueblos de la Comunidad Autónoma para obtener información de las escuelas implantadas en ellos, fotografíar los edificios, describirlos y anotar los relatos de la experiencia escolar de sus vecinos.

Los centros de las grandes entidades territoriales fueron fotografíados a lo largo de 1995 y 1996, aunque posteriormente se ha ido completando el proceso desde esos años, lo que ha permitido conocer la amplia variedad cualitativa y cuantitativa existente en pueblos y lugares, apreciar la pérdida o abandono de muchos de ellos y el cambio de función que se les ha ido asignando a lo largo de los últimos años: viviendas privadas, consultorios, albergues de peregrinos, oficinas de comarcas, juzgos locales, etc.

El trabajo documental ha facilitado conocer de primera mano el proceso seguido con los edificios, a nivel de promotores, acuerdos edilicios, memorias, planos de los arquitectos, etc.

Fuentes

Se han consultado los fondos de los Archivos Municipales de Ampuero, Añillo, Castro Urdiales, Guizot, Laredo, Medio Cudeyo, Santander, Torrelavega y Voto.

La documentación del Archivo Histórico Provincial de Cantabria (AHPCAN), ha permitido acceder a expedientes y planos de interés, así como al fondo de fundaciones. También se ha accedido a planos y expedientes sobre la creación de colegios privados, especialmente los de las congregaciones religiosas, dependientes por toda Cantabria ya que debían presentar la documentación para su puesta en funcionamiento ante el Instituto General y Técnico y que formaban parte del importante fondo "Santa Clara".

También se ha consultado el Archivo General de la Administración (AGA).

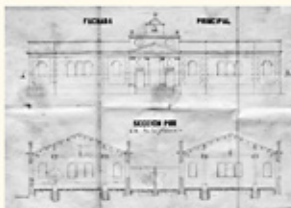
En el departamento de Obras de la Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia se nos facilitó información de todos los centros vigentes en el curso 1985-1986, accediendo a la "Evaluación de Centros escolares".



Vega de Po



Instituto Santa Clara, Santander



Fachada Principal y Sección, Escuela de Terán, 1864. (AHPCAN)



Escuela de Teón, Cantabria

Conclusiones

A lo largo de la investigación se han mostrado las tipologías escolares diacrónica y sincrónicamente y hemos podido apreciar la relevancia de la promoción privada que puede mostrar una cierta singularidad respecto a otros lugares de España, puesto que la legislación aplicada y las tipologías oficiales son iguales para todo el territorio nacional.

Destaca en el conjunto de la promoción, la excepcional aportación cuantitativa, cualitativa y sostenida en el tiempo de los indianos ya que encontramos fundaciones de obras más desde el siglo XVIII hasta los años 70 del siglo XX.

Se ha digitalizado abundante material que permite preservarlo como documento gráfico, ya que existe dificultad para consultar planos concretos actualmente localizables en los archivos municipales. Se han referenciado más de 150 escuelas con planos. También se han digitalizado las imágenes disponibles (históricas y recientes) de diferentes momentos de la evolución de los centros docentes con el objetivo de contribuir a documentar, conocer, valorar y disfrutar la arquitectura escolar de Cantabria como parte de la memoria colectiva.



Escuela Graduada, Santander, 1925. J. González Rincho (AHPCAN)



Grupo Escolar Marqués Pelayo, Santander

LA ARQUITECTURA DE LOS CENTROS DOCENTES EN CANTABRIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

MARÍA VICTORIA CABIECES IBARRONDO

RESUMEN TEMÁTICO

La Escuela es pilar fundamental en las sociedades modernas, imprescindible para el progreso. Sus edificios deberían plasmar su importancia, aunque no siempre es así. Las construcciones escolares son subsidiarias de la filosofía que subyace en cada época, de las políticas educativas, de las tendencias arquitectónicas y fundamentalmente del valor que se le concede socialmente. En definitiva cuando se estudia un centro docente se pueden analizar las diversas variables que convergen en su creación, objetivo de nuestra investigación referida al ámbito de la actual Comunidad de Cantabria y con la que se ha pretendido contribuir al conocimiento de la historia de su arquitectura escolar, en aquellos aspectos que no habían sido estudiados.

Cronológicamente se ha acotado el periodo a investigar de 1800 a 1985 por abordar algunas construcciones de inicios del XIX y concluir con los centros surgidos al amparo de la *Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa*, de 4 de agosto de 1970, que se siguieron edificando bajo su cobertura legal hasta la implantación de la *Ley Orgánica del Derecho a la Educación* (LODE), de 3 de julio de 1985.

En cuanto al concepto de centro docente, también se ha limitado ya que implica todo centro en el que se enseña, por tanto serían objeto de estudio desde un parvulario a una facultad, pasando por una escuela de Artes y Oficios o una de Comercio, entre otros lugares destinados a la enseñanza. Se ha optado por estudiar escuelas y colegios de primaria e institutos de bachillerato, siendo conscientes de que se ha dejado en el camino otros muchos centros que han cumplido una loable tarea en el campo educativo, pero cuya inclusión sobredimensionaba el ya de por sí vasto campo de investigación.

El trabajo se ha enmarcado en el contexto histórico y para ello se ha destinado un primer capítulo a referir la evolución de la educación en España, fruto de las políticas liberales y conservadoras en los siglos XIX y XX, así como de las propuestas emanadas de la Dictadura de Primo de Rivera y de la Segunda República para culminar en el Franquismo y en la Transición Democrática. En los siguientes capítulos se han abordado las relaciones entre la arquitectura escolar y las políticas educativas recogidas en los diferentes marcos legales aplicables; se han revisado las tipologías a lo largo de las distintas épocas en función de las propuestas pedagógicas, de las políticas educativas y del proyecto; se ha reflejado la importancia de los promotores privados, especialmente por el legado indiano y jándalo y por las órdenes y congregaciones religiosas, así como la promoción pública del Estado y de los ayuntamientos y por último se ha recogido la actividad de los arquitectos que proyectaron los edificios. Se completa con catorce anexos en los que se ha recopilado la documentación sobre los proyectos escolares.

OBJETIVOS

- Relacionar la arquitectura escolar y las políticas educativas.
- Analizar las tipologías.
- Destacar la importancia y las características de los promotores.
- Reseñar la actividad de los arquitectos.
- Recopilar documentación; catalogar, analizar y digitalizar planos y abordar una somera catalogación de imágenes de los centros docentes de Cantabria.

METODOLOGÍA

La metodología aplicada en la investigación ha consistido en una primera etapa de prospección en archivos locales para conocer los fondos documentales y paralelamente de trabajo de campo, que se ha basado en recorrer los pueblos de la Comunidad Autónoma para obtener información de las escuelas implantadas en ellos, fotografiar los edificios, describirlos y anotar los relatos de la experiencia escolar de sus vecinos, que bien respondían las preguntas formuladas o bien contaban espontáneamente sus vivencias y sus recuerdos de la etapa escolar, aspecto muy gratificante y revelador para evaluar lo que ha supuesto la implantación de la escuela en sus vidas. Los centros de las grandes entidades territoriales fueron fotografiados a lo largo de 1995 y 1996.

Posteriormente se ha ido completando el proceso investigador recogiendo de nuevo imágenes de los edificios, lo que ha permitido apreciar la amplia variedad cualitativa y cuantitativa existente en pueblos y lugares; apreciar la pérdida o abandono de muchos de ellos y el cambio de función que se les ha ido asignando a lo largo de los últimos años: viviendas privadas, consultorios, albergues de peregrinos, oficinas de correo, juntas locales, etc., Además se han revisado nuevos fondos documentales, cuyo vaciado ha facilitado conocer de primera mano el proceso seguido con los edificios, a nivel de promotores, acuerdos edilicios, memorias y planos de los arquitectos.

FUENTES

Se han consultado los fondos de los Archivos Municipales de Ampuero (AMA), Astillero (AMAS), Castro Urdiales, (AMCU), Guriezo (AMG), Laredo (AML), Medio Cudeyo (AMMC), Santander (AMS), Torrelavega (AMTvg) y Voto (AMV).

La documentación del Archivo Histórico Provincial de Cantabria (AHPCAN), ha permitido acceder a expedientes y planos de interés, así como al fondo de «Fundaciones». También se han revisado planos y expedientes sobre la creación de colegios privados, especialmente los de las congregaciones religiosas ya que debían presentar la documentación para su puesta en funcionamiento ante el *Instituto General y Técnico* y que forman parte del importante fondo «Santa Clara».

Además se ha investigado en el Archivo General de la Administración (AGA).

En el departamento de Obras de la Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia se nos facilitó información de todos los centros vigentes en el curso 1985-1986, accediendo a la documentación recogida en la «Evaluación de Centros escolares». Este material permitía tener una información general del centro, datos referidos a las parcelas que lo componían y su localización; edificios en cada parcela y su función; su organización y régimen; plano de situación en el núcleo, plano del terreno escolar; planos de plantas y fotografía del edificio.

CONCLUSIONES

Entendemos que la escuela se muestra al alumnado en una primera percepción como el espacio en el que se socializa entre sus iguales, aprende a respetar normas a compartir sus experiencias con otros niños y niñas...antes que como lugar de aprendizaje del conocimiento. En la memoria quedan nuestras impresiones de la escuela que nos acogió por primera vez como alternativa a los espacios familiares. Las aulas y los patios de recreo nos fueron preparando para la vida. Cómo eran, qué motivos decoraban las paredes de pasillos y aulas, dónde jugábamos o hacíamos deporte. En la mayoría de las personas son recuerdos amables y felices de la infancia, pero no siempre ha sido así y las personas de avanzada edad manifiestan las graves carencias de las que adolecían las escuelas, lejos del confort de nuestros días, aunque valoren la enseñanza en ellas recibida.

Cuando se estudia un edificio escolar se conoce la sociedad que lo ha hecho posible con su política educativa, con sus leyes y con la concreción de ellas, con el arquitecto que mima su proyecto, con sus impulsores filántropos, vecinos o instituciones.

Un primer acercamiento a la realidad de la enseñanza en España indica que la instrucción de la población no formaba parte de las preocupaciones de las élites hasta bien entrado el siglo XIX. El analfabetismo era una lacra de la que muy pocos se libraban, pese a que en Cantabria se estaba en mejores condiciones en 1900 casi la mitad de su población era analfabeta. Gracias a los esfuerzos de las fundaciones benéfico-docentes y al impulso de las políticas desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX, tanto en la Dictadura de Primo de Rivera como en la II República, se mejoró sustancialmente de manera que incluso sus efectos perduraron en el Franquismo. En los años 60 se exigen nuevas dotaciones para hacer frente al trasvase de la población de aldeas y pueblos a las cabeceras de comarca

y a las poblaciones industriales. En la década siguiente se puede concluir que es plena la escolarización de los seis a los catorce años y posteriormente se amplía desde los dos hasta los dieciséis.

Un elemento muy importante a considerar en la investigación es el espacio específico para enseñar. A lo largo del siglo XIX se lucha primero por tener un local de escuela y después que éste reúna las condiciones más básicas de higiene. La normativa va orientando las necesidades de atender a la población infantil en lugares adecuados en tamaño, ventilación y luminosidad. Las leyes son muchas, pero escaso su cumplimiento. Las construcciones escolares están sometidas al dictado de las distintas instrucciones que no llevan aparejado el presupuesto necesario. Se suceden los planes para llevarlas a cabo pero podemos concluir que los mejores momentos coinciden con la Dictadura de Rivera y con el Bienio Reformista de la II República y sin embargo no cumplieron con las expectativas. No será hasta la llegada de la Democracia que se perciba un cambio sustancial, como acreditan las cifras sobre construcciones escolares recogidas para Cantabria.

En cuanto al aspecto formal de los espacios escolares se aprecian cambios muy relevantes. La escuela comienza a tener forma propia, a ser identificada. Pasaron los tiempos en los que se enseñaba en las dependencias de casas particulares, en la casa-habitación de los maestros, en la casa del Consejo o en el pórtico de la iglesia. En un principio el edificio-escuela apenas se diferenciaba de las casas rurales que le rodeaban, tomaba de ellas su apariencia pero fue un paso muy importante ya que cumplía con una función diferente, la de dar cobijo a la tarea docente. Poco después, las escuelas siguieron en su construcción unos modelos creados por los arquitectos encargados de presentar proyectos específicos y los locales se adecuaron a ellos, siendo muy semejantes entre sí, dispersándose por barrios y aldeas. Eran construcciones sencillas y adaptadas a su destino: una sala para acoger a los niños y a las niñas de la zona en el caso de las mixtas o sendas salas separadas en las unitarias de niños y niñas. El paso siguiente fue tener escuelas graduadas. Algunos ejemplos de estas tipologías responden a arquitecturas más estudiadas y aparecen inspirándose en el modernismo, en el regionalismo o en el movimiento moderno. Estas escuelas fueron cerrándose al crearse las concentraciones escolares en los núcleos más poblados y que posibilitaron nuevos espacios escolares más adaptados a los cambios pedagógicos del momento. La ventaja para los estudiantes era innegable, pero los pueblos comenzaron a perder parte de su legado arquitectónico que es numeroso pero vulnerable. Estas tipologías son demolidas, a veces, porque no se valoran ya que al estar tan apegadas al medio rural carecen de monumentalidad. Otras son desafectadas y utilizadas en múltiples funciones, algunas radicalmente distintas para las que fueron inicialmente creadas.

Si se apuesta por la conservación del patrimonio cultural e histórico de los pueblos, se debe insistir en su recuperación y mantenimiento, evitando el grave deterioro que sufren, por no mencionar su pérdida irreparable. Ante esta situación no se puede mostrar indiferencia sino energía para defender su presencia. Pero la arquitectura escolar no es solo un legado, es también un proyecto de futuro plasmado en cada uno de los proyectos previstos para llevar a cabo en los próximos tiempos. A estos proyectos les pedimos que respondan a las necesidades esenciales de la escuela, sin ceñirse a criterios formales, donde el arquitecto sea cómplice y la escuela se fruto de una inspiración como decía Louis I. Kahn, sin plejarse a las directrices burocráticas y sin posibilidad de experimentación y donde el alumno pueda disponer de una herramienta que le facilite un desarrollo integral como persona.

La escuela debe estar incardinada en la trama de la población donde se va a asentar, evitando su localización en zonas alejadas. Debe ofrecer espacios adecuados a las innovaciones pedagógicas y una estética más acorde con las propuestas arquitectónicas más experimentales. En definitiva una escuela que sea algo más que un contenedor para paliar la falta de escolarización.

A lo largo de la investigación se han mostrado las tipologías escolares diacrónica y sincrónicamente y hemos podido apreciar la relevancia de la promoción privada que puede mostrar una cierta singularidad respecto a otros lugares de España, puesto que la legislación aplicada y las tipologías oficiales son iguales para todo el territorio nacional. Destaca en el conjunto de la promoción, la excepcional aportación cuantitativa, cualitativa y sostenida en el tiempo de los indianos ya que encontramos fundaciones de obras pías desde el siglo XVIII hasta los años 70 del siglo XX. Las congregaciones religiosas también realizaron buenas construcciones que encomendaron a reputados arquitectos, tanto locales como foráneos. La iniciativa municipal permitió dotar de instalaciones escolares a muchas poblaciones, especialmente cuando podían beneficiarse de las políticas estatales de subvenciones. Se han recogido documentalmente las edificaciones realizadas por los ayuntamientos y de manera exhaustiva las desarrolladas en las ciudades de Santander, Torrelavega y Castro Urdiales.

No fueron sólo los ayuntamientos los que se afanaron en la construcción de edificios escolares sino que el propio Estado asumió la tarea, gestionada en un primer momento por la Oficina Técnica de Construcciones Escolares, aunque resultó más bien modesta comparativamente con la labor desarrollada a nivel municipal. Se puede decir que en Cantabria durante el siglo XX la actuación del estado ha sido desigual, ya que es más bien escasa la promoción de edificios aunque si se puede apreciar su participación mediante las subvenciones concedidas a los ayuntamientos durante la Dictadura de Primo de Rivera y durante la II República. Tiene un papel más determinante en el franquismo con el impulso dado por los Planes Nacionales en la construcción de escuelas y grupos escolares que modificaron sustancialmente el panorama escolar en la provincia. Es más relevante su papel en la enseñanza secundaria ya que legalmente tiene la competencia en la construcción de los institutos de bachillerato y como se ha significado se pasó de dos centros antes de los años 60 a tener 18 a mediados de los 80.

En cuanto a los arquitectos que trabajaron en edificios escolares en la antigua provincia de Santander se han reseñado un total de cincuenta, de los que puede aseverar que no son arquitectos escolares salvo los que trabajaron en los proyectos de la Oficina Técnica a lo largo de su andadura. La mayoría son arquitectos municipales que actúan a instancia de sus ayuntamientos, otros son muy destacados profesionales en el panorama nacional por lo que son solicitados por importantes comitentes.

Se ha digitalizado abundante material que permite preservarlo como documento gráfico así como imágenes disponibles (históricas y propias) de diferentes momentos de la evolución de los centros docentes con el objetivo de contribuir a documentar, conocer, valorar y disfrutar la arquitectura escolar de Cantabria como parte de la memoria colectiva.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

- V. CABIECES IBARRONDO, «El patrimonio escolar del Municipio de Castro Urdiales», *XXV Aniversario Instituto de Bachillerato Ataúlfo Argenta de Castro Urdiales*. Santander: I.B. Ataúlfo Argenta de Castro Urdiales, 1992, págs. 20-26.
- (coord.), *El patrimonio de nuestros pueblos: Itinerario didáctico en el municipio de Castro Urdiales*. Santander: CEP de Castro Urdiales y Caja Cantabria, 1994.
- , «La promoción indiana en la arquitectura escolar de Cantabria» [en línea]. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME)* de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España). N° 1. Junio 2009 [9 Octubre 2014]. Disponible en: <<http://revista.muesca.es/index.php/articulos/72-la-promocion-indiana-en-la-arquitectura-escolar-de-cantabria>>.
- , «Arquitectos cántabros y construcciones escolares» [en línea]. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME)* de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España). N° 4. Diciembre 2010 [4 Setiembre 2014]. Disponible en: <<http://revista.muesca.es/index.php/articulos4/162-arquitectos-cantabros-y-construcciones-escolares>>.
- , *La arquitectura escolar en Cantabria. Análisis de la arquitectura escolar en el municipio de Castro Urdiales*, Santander: Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Cantabria, 2011.
- V. CABIECES, «La promoción escolar de los jándalos en Cantabria» [en línea]. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME)* de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria (España). N° 15. Junio 2016 [2 Julio 2016]. Disponible en: <<http://revista.muesca.es/index.php/articulos15/362-promocion-jandalos-cantabria>>.



XXI Congreso CEHA



H. S. COLT Y LOS INICIOS DEL GOLF EN ESPAÑA, 1900-1936. ARQUITECTURA, SOCIEDAD, DEPORTE

Autor: Gerardo Rebanal Martínez

Director: Luis Sazatornil Ruiz

Tutora: Carmen Bermejo Lorenzo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN TEMÁTICO

El deporte del golf se implantó en España al comenzar el siglo XX. Entre los campos de golf españoles anteriores a la Guerra Civil, destacan los proyectados por H. S. Colt (Londres 1869-East Hendred 1951), quien trabajó en los más acabados y de mayor influencia. El ambiente de golf que Colt encontró le dieron en buena medida personas influidas por Gran Bretaña. En un capítulo titulado "Golf entre la escuela y el castillo", se trató sobre algunos estudiantes españoles en Gran Bretaña, y sobre el influjo de las visitas a estufas y resorts británicos y franceses, en la difusión de este deporte. Fueron decisivos en este aspecto Alfonso XIII y Victoria Eugenia, que promovieron campos en Reales Sitios, como el de La Græzia, inaugurado en 1907, o el del Real Club de la Puerta de Hierro, trazado por Colt, que comenzó su andadura en 1914. Hubo diversidad de situaciones, por ejemplo campos unidos a resorts costeros, como el de San Sebastián, inaugurado en 1915 en Lasarte, cuyo autor fue W. H. Fowler (1856-1941), amigo de Colt. Al borde del mar se construyeron otros campos,

que comparten la categoría de links, denominación tradicional de los campos entre dunas de la costa de Escocia. Aquí se incluyeron los de Zarautz en Guipúzcoa, Oyambre en Cantabria, y Málaga. Otros campos se han vinculado al tren y la ciudad jardín, por ejemplo Neguri en Vizcaya, o Pedralbes y Sant Cugat en Cataluña. Colt también intervino en el proyecto del campo de golf de Tablada (Sevilla), de 1923, que fue un complemento deportivo de la Exposición Iberoamericana inaugurada en 1929. Otro campo que merece capítulo propio es el del Real Golf de Pedreña (Cantabria), que se ha conservado en buena parte tal y como Colt lo dejó en 1930. Hay un capítulo dedicado a las casas club, para las que Colt señaló condiciones precisas sobre su proyecto y funcionamiento, fruto de su experiencia como secretary (director) de un influyente campo inglés, Sunningdale. Un último capítulo recogió los campos perdidos, como los situados en el Campo de Gibraltar.



Legenda al golf en Pedreña (Cantabria). Fuente: Archivo del Real Club de Pedreña. Colección Cortázar. Antigua (sin web), Real Biblioteca del Congreso.



Golf en la península del terreno. Club de Fútbol de Parangarayo el 1901. Fuente: Catálogo del Comité de Documentación del Sistema de España.



El Real Golf de Pedreña. Frente al palacete de la Magdalena de Santander. Fuente: Mapa postal del primer recortado en la Guía de Santander de Eusebio de los Rios, 1904. Madrid, 1910.



La reina Victoria Eugenia observa a su palacete de Legenda al golf en Neguri. Fuente: Blanco y Negro, 1 de octubre de 1901, p. 10. Recortado de prensa, archivo Colegio Abadía de San Juan de los Rios.

Objetivos:

Objeto de estudio han sido una buena parte de los campos de golf españoles anteriores a la Guerra Civil, no todos proyectados por Colt, pero sí los más significativos. Se ha reflejado la importancia de algunos personajes en el proceso de creación, por un lado H. S. Colt, y por otro los promotores, entre los que destacan Alfonso XIII, Victoria Eugenia, y el XVII duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart, fiel colaborador del rey en empresas deportivas. Los datos sobre los campos, su trazado, sus dificultades y sus protagonistas manifiestan tramas o redes, de personas y empresas, que se han procurado documentar.

Fuentes:

Una parte la forman los archivos de los clubs que disponen de documentación. Hay algunos archivos municipales, que han conservado datos de los campos de su municipio, por ejemplo Ibañeta (Guipúzcoa), donde se ubicó el campo de Lasarte. Una parte de la documentación proviene del Archivo General de la Administración, para los campos con mayor relación con lo público, como el del Real Golf de Pedreña, y sobre todo el de Málaga. Sendo Alfonso XIII actor principal, no podía faltar la Real Biblioteca y el Archivo de Palacio, ni tampoco el archivo y biblioteca del palacio de Liria. Se han consultado los fondos locales de otras bibliotecas, y las hemerotecas disponibles, entre ellas algunas británicas.

Metodología:

Siendo el objeto de estudio un espacio amplio, de terreno natural transformado para acoger una disciplina deportiva y de ocio, que requiere estudios previos y trabajo de campo durante la construcción, se ha buscado el acercamiento propio de la Historia del Arte y la Historia Social, más específicamente la Historia Social del ocio y el deporte.

Conclusiones:

El golf es un deporte con una componente recreativa, que tuvo un gran desarrollo, en cuanto a número de campos y de clubs, en el último tercio del siglo XIX. Se expandió desde Escocia hacia Inglaterra, y saltó al Continente. Los primeros campos de golf españoles se sumaron a esta corriente internacional, y el punto de cortajío más cercano fueron las cercanas villas balnearias del sur de Francia, como Biarritz, San Juan de Luz o Pau. El nacimiento de los campos españoles fue laborioso, si nos atenemos al escaso número de los logrados, unos 20 antes de la Guerra Española. Sin embargo, se construyeron campos de tipos variados y algunos de muy buena calidad. Como centro de la aristocracia española, Madrid fue el principal foco de difusión del golf. Se han indicado las dificultades del golf español durante la República, en las que influyó su marchamo de deporte más ligado a la aristocracia y con escasa base popular. Se señaló que el golf nos llegó más bien en versión inglesa, de club social que oferta varios deportes, y no la tradicional de Escocia, con campos abiertos, en espacios utilizados para múltiples actividades deportivas y cívicas, entre ellas el golf.



XXI Congreso CEHA



Universidad de Oviedo

Modelos teóricos del Surrealismo y su aplicación en la arquitectura de la Posmodernidad: De París a Las Vegas

Bárbara Barreiro León
 M^o del Carmen Adams Fernández
 Historia del Arte y Musicología
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN TEMÁTICO

El movimiento surrealista supuso un antes y un después en el arte de principios del siglo XX, algo que influyó directamente en otro de los acontecimientos culturales más sobresalientes de este siglo; la Posmodernidad. Aunque ambos momentos estén distantes en el tiempo, la convergencia de temas, estética y teorías entre ambos no pueden ser obviados.

Objetivos:

En este estudio se pretende encontrar los puntos de anclaje entre ambos movimientos artísticos y culturales a partir de obras concretas para entender la posmodernidad y demostrar las teorías surrealistas así como su relación con dicha arquitectura y sus modelos teórico-estéticos.

Metodología:

Deberemos hacer un análisis crítico y comparativo de los textos y las fuentes para poder establecer las bases para nuestro estudio. De esta manera y tras haber analizado todas las fuentes e investigaciones debemos encontrar ejemplos que demuestren nuestra teoría.

Fuentes:

Nadja (1928) y Los vasos Comunicantes (1932) de André Breton, El Campesino de París (1926) de Louis Aragon, François Lyotard La Condición Posmoderna (1979), Arthur Danto, Después del fin de Arte (1997), Frederic Jameson El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío (1991), Robert Venturi Learning from Las Vegas (1972), Jean Baudrillard Les stratégies fatales (1983) y Marc Augé Los no lugares (1993).



Conclusiones:

El surrealismo fue capaz de crear una teoría estética cuya materialización arquitectónica se llevó a cabo durante la posmodernidad. Las ciudades posmodernas dan como resultado un ambiente onírico que no busca la funcionalidad, sino que quiere divertir al visitante, abstrayéndolo de la propia realidad sumergiéndolo en una nueva concepción estética.

Publicaciones vinculadas a la investigación

- "La herencia surrealista en la ciudad posmoderna", Arte y Sociedad: Revista de Investigación, nº 10, Abril 2016, pp. 1-9 ISSN: 2174-7563
- "La estética posmoderna de Jean Baudrillard en Las Estrategias Fatales", EIKASIA: revista de filosofía, Febrero 2016, nº 68 pp. 249-263, ISSN-e 1885-5679
- "La experiencia estética de la Posmodernidad. La ciudad como signo e imagen de la sociedad contemporánea", Actas III Congreso Internacional Estético y Político. Metáforas de la Multitud. Universidad Politécnica de Valencia, 11-13 Noviembre 2015 ISBN: 978-84-9048-469-2
- "Psicogeografía y ciudad: iconografía de la ciudad surrealista", Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 7, no. 1, pp. 5-12, Junio 2015, ISSN: 1989-4015
- "La estética surrealista", EIKASIA: revista de filosofía, Septiembre 2014, no 58, pp. 445- 462, ISSN-e 1885-5679


EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DEL CRÍTICO ACHILLE BONITO OLIVA Y LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA

Noemí María Feo Rodríguez
Fernando Castro Borrego
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

RESUMEN TEMÁTICO

En los setenta el crítico italiano Achille Bonito Oliva estableció un recorrido por las vanguardias y neovanguardias artísticas que no solamente se centró en un acercamiento a la obra y al artista, sino también en el análisis divergente del sentido evolucionista imperante hasta entonces en la historia del arte. La tendencia al progreso, iniciada por las manifestaciones artísticas de la vanguardia de principios del siglo XX, supuso el agotamiento de los lenguajes establecidos, así como, un motivo para seguir a finales de esta década la línea de recuperación de la pintura y la memoria cultural. Bonito Oliva a través de la creación del neologismo *Transvanguardia*, en 1979, adelantó un crucial momento para replantear esta línea artística proyectual y crear una nueva lectura acorde con su contexto. La *Transvanguardia Italiana* surgió en los setenta, en un período de crisis estructural, lo que determinó su definición como *actitud creadora* bajo el lenguaje de la catástrofe. El crítico italiano, teniendo presente esta situación de inestabilidad, estableció una analogía con la crisis del final del Renacimiento que propició el comienzo del Manirismo en el siglo XVI. Así, al destruir la norma de la evolución lineal de la historia y del arte, Bonito Oliva definió la *Transvanguardia* como un neomanirismo que asentó las referencias a la tradición y a la memoria histórica-artística bajo una etapa de desequilibrio global.

La *Transvanguardia Italiana* fundamentada en el valor de la cita, la referencia, la vuelta a la subjetividad y a la manualidad reflejó la inquietud cultural de esta década. A través de su discurso teórico y de los artistas que la representaron, como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino y Nicola De Maria, este lenguaje evidenció el arte y la estética posmoderna.



Fig. 1. Mimmo Paladino, EN DE RE, 1977. Técnica mixta sobre papel y vidrio, 9 x 12 cm. Considerado la primera obra transvanguardista del artista napolitano.



Fig. 2. Ugo Mulos, A.B.O., 1968. Portada del catálogo Amore mio (1970), primera exposición comisariada por el crítico italiano.



Fig. 3. De izquierda a derecha: Chia, Longobardi, Paladino, Moent, Clemente, Wolfgang Max Faust, Alba Clemente, Bösches, Atano, de Vries, Lucio Arnelo. Fotografía: B. Kott.

Objetivos: El objetivo primordial de esta tesis ha sido definir el pensamiento estético del crítico Achille Bonito Oliva como un discurso posmoderno que se consolidó con el neologismo *Transvanguardia* y la obra de los artistas agrupados bajo este sello, así como, analizar la realidad cultural de Italia en los ochenta, contexto de su promoción internacional.

Metodología: Este estudio es una tesis de investigación histórica contemporánea, fundamentada en la compilación de datos, que ha tenido un carácter multidisciplinar. La capacidad para comprender la producción teórica de Achille Bonito Oliva proviene también de la dificultad de comprender sus textos-ensayos plagados de referencias, metáforas y citaciones que en muchos casos pueden desviarse del propio tema que analiza. Por ello se ha recurrido a una metodología que ha permitido interpretar la pluralidad de referencias hacia diversas disciplinas como la historia del arte, la filosofía o la literatura.

Fuentes: Bibliografía de Achille Bonito Oliva, manuales y publicaciones sobre el crítico de arte y la *Transvanguardia*, así como tesis y otros estudios, catálogos expositivos, vaciados de prensa, fuentes audiovisuales y entrevistas personales. Destacan entre éstos:
- Bonito Oliva, Achille, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera e manierismo*. Milano: Feltrinelli, 1981.
- Bonito Oliva, Achille, *The Italian Trans-avantgarde*. Milano: Giancarlo Pirelli, 1983.

Conclusiones: La *Transvanguardia* ha sido definida como un discurso propio de la posmodernidad pero también, y como ha señalado el crítico Robert Hughes, como un simple revivismo ecléctico que es nostálgico con el pasado. El discurso de Achille Bonito Oliva no solamente sobre esta *actitud creadora*, sino en toda su bibliografía, responde a un interés por el protagonismo de la crítica italiana que le hace ser objeto del propio círculo cultural, un sistema que define como una cadena de San Antonio y que evidencia también en la muestra de arte como una acción social. La *Transvanguardia* muestra una crisis estructural en el siglo XX. En lugar de trabajar en términos de invención o utilizando nuevos medios tecnológicos, el artista recupera los estilos del pasado, la pintura, el eclecticismo estético, el humanismo cultural y las tradiciones ligadas al territorio antropológico del artista, es decir, el *Genius loci*.

Publicaciones vinculadas a la investigación

Feo Rodríguez, Noemí María, «La presencia de la *Transvanguardia Italiana* en Canarias en la década de los ochenta en Roberto J. González Zakaín, Blanca Divasón Mendivil y Javier Soler Segura, eds. *Actos de la IV Jornadas Prebendado Pacheco de Tegueste*. Tenerife: Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, 2011.

Feo Rodríguez, Noemí María, «El tiempo en Leyendecker. 33 años después, una hora antes en El Púto del Arte. Santo Cruz de Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2012. Disponible en: <http://www.racba.es/index.php/puto-del-arte/2394-el-tiempo-en-leyendecker-33-anos-despues-una-hora-antes>.

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DEL CRÍTICO ACHILLE BONITO OLIVA Y LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA

NOEMI MARÍA FEO RODRÍGUEZ

Universidad de La Laguna

En el póster expuesto dentro del marco del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Santander, se han presentado algunos de los aspectos y conceptos más relevantes, desarrollados en *El pensamiento estético del crítico Achille Bonito Oliva y la Transvanguardia italiana*.

Esta investigación ha sido el resultado de la consulta y estudio de una amplia bibliografía, destinada a analizar un marco cronológico estructurado entre 1967 y 1989. Este periodo comienza con los años de inicio de la actividad poética y crítica de Bonito Oliva, su desarrollo y el surgimiento de la transvanguardia italiana. No obstante, ha sido imprescindible vincular ciertos conceptos iniciales del discurso del crítico con desarrollos posteriores, cuyas fuentes han sido analizadas. Así mismo, la elección del tema de esta tesis obedece también a la necesidad de reflexionar sobre uno de los movimientos de arte contemporáneo de los años ochenta, cuyas referencias al pasado, a la historia del arte y a la identidad del artista, suponen uno de los más claros antónimos del conceptualismo.

Por lo tanto, el valor de esta investigación, por un lado, se establece a través de dos aspectos que responden a una dualidad histórica y a la vez presente, que son la relación del crítico y la del artista, y por otro, constituye también el corolario que estructura la década de los setenta y de los ochenta, como auge de la expresión plástica en el panorama artístico contemporáneo.

En este sentido, el estudio del pensamiento estético del crítico Achille Bonito Oliva debe ser situado en el comienzo de la década de los setenta, cuando inicia su incursión en la poesía en el Gruppo 63. Los conceptos de autocrítica y crítica en acción o su definición sobre el sistema del arte caracterizan su discurso militante. De igual forma, en esta tesis se ha profundizado en los conceptos que el crítico italiano retoma de las vanguardias artísticas de principios de siglo, en su relectura de los años cincuenta y en su análisis de la neovanguardia artística de los sesenta, tanto en Europa como Norteamérica.

En esta línea se han establecido los conceptos claves que Bonito Oliva desarrolla, como la figura, sinónimo de subjetividad y nostalgia por el pasado, el arte-laberinto o la definición del sistema del arte como un circuito formado por el artista, el crítico, la galería, el coleccionista, el museo, los medios de comunicación y el público. Debe destacarse, de igual forma, la importancia que adquiere en su producción teórica las manifestaciones artísticas de comienzos del siglo xx, especialmente el Dadaísmo y el Surrealismo, definidas por el crítico como movimientos artísticos de una cultura de la expansión y del progreso.

Bonito Oliva también señala que las manifestaciones artísticas de los años cincuenta son las derivadas de esa misma cultura del proyecto. Su análisis de la obra de Alberto Burri, Giulio Turcato, Emilio Vedova o Carla Accardi, o su estudio del contexto cultural de Estados Unidos y Europa, presente por ejemplo en su primer libro sobre teoría del arte, *Il Territorio Magico. Comportamenti Alternativi nell'Arte*, publicado en 1971, evidencia su interés por la herencia cultural del siglo xx. En esta obra analiza los lenguajes artísticos de los años sesenta a través de conceptos relacionados con la sociedad, como el arte y la fantasía de lo estadístico o *il falso artificiale*.

No obstante, no es hasta la década de los setenta, concretamente en 1979, cuando Bonito Oliva crea el neologismo *transavanguardia* y evidencia la vinculación entre su discurso sobre el arte y la posmodernidad. Definido como simple apropiacionismo o como un nuevo rumbo en las tendencias artísticas, este lenguaje evidenció el eclecticismo y la recuperación de la memoria cultural, mostrando una crisis estructural en el siglo xx. En lugar de trabajar en términos de invención o utilizando nuevos medios tecnológicos, el artista recupera los estilos del pasado, la pintura, el eclecticismo estilístico, el humanismo cultural y las tradiciones ligadas al propio territorio antropológico.

La transvanguardia italiana, formada por los artistas Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Mimmo Paladino (pueden ser incluidos, entre otros, Ernesto Tatafiore, Nino Longobardi, Mimmo Germanà o Luigi Ontani), es una teoría que se ha analizado partiendo de los primeros discursos del crítico militante durante los años setenta, década también caracterizada por la tendencia progresiva hacia la recuperación de la pintura y el desarrollo de las corrientes *neovitalistas*.

En 1976, tres años antes de la creación por parte de Bonito Oliva del neologismo *Transavanguardia*, el crítico italiano había publicado *L'ideología del traditore. Arte, maniera e manierismo*, que debe considerarse no solamente como una de sus obras más importantes, sino como el antecedente del discurso que desarrolló en el manifiesto de la transvanguardia italiana. Precisamente, la vinculación que el crítico italiano realiza con la crisis del final del Renacimiento que propició el comienzo del Manierismo en el siglo xvi y la crisis económica, política, energética y cultural de los años setenta y ochenta del siglo xx, contexto de la transvanguardia italiana, redefinió este movimiento como neomanierismo.

Cabe destacar también uno de los capítulos más relevantes de esta tesis, centrado en el estudio de la presencia de la transvanguardia italiana en España. La llegada de esta manifestación artística a la primera feria ARCO, en 1982, permitió a galeristas, como Fernando Vijande, en Madrid, o Ángel Luis de la Cruz, director de la galería Leyendecker de Santa Cruz de Tenerife, presentar, en sus respectivos espacios, la obra de Ernesto Tatafiore y Nino Longobardi. Las tendencias revisionistas del arte influyeron en los trabajos de numerosos creadores internacionales, pero también en la Nueva Figuración Madrileña, o en

los trabajos de artistas canarios como José Luis Pérez Navarro, Carlos Matallana o Xano Armenter.

En este sentido, analizar el contexto histórico-cultural que da inicio y desarrollo a la producción teórica de Bonito Oliva, como reflejo de la situación de cambio que vive la sociedad del bienestar, ha permitido conocer su pensamiento crítico a través de la teoría de la transvanguardia italiana y su relación con el galerista napolitano Lucio Amelio. La transvanguardia ha sido definida como un discurso propio de la posmodernidad pero también, y como ha señalado el crítico Robert Hughes, como un simple revivalismo ecléctico que es nostálgico con el pasado. El discurso de Bonito Oliva, no solamente sobre esta actitud creadora, sino en toda su bibliografía, responde a un interés por el protagonismo de la crítica militante que le hace ser objeto del propio circuito cultural, un sistema que define como una cadena de San Antonio y que evidencia en la muestra de arte como una acción social.

De esta forma se comprenden los conceptos claves del discurso de Bonito Oliva como memoria, antropología y nomadismo cultural, *genius loci*, cita, crisis, catástrofe, subjetividad y manualidad o el artista *come traditore*, así como, su discurso sobre el agotamiento ideológico de las manifestaciones artísticas fruto de la herencia de la vanguardia de principios del siglo xx, cuestionando la linealidad de la historia ante la imposibilidad de mantener el sentido evolucionista en medio de la era posmoderna.



INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA

Autor: **Ricardo González García**

Directores: **Víctor Fernández-Zarza y Juan Martínez Moro**

Departamento de Pintura (Pintura y restauración)

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RESUMEN TEMÁTICO

La presente tesis analiza la importancia que poseen otros medios icónicos alternativos a la pintura para su desarrollo práctico y conceptual. Influencias que ésta recoge para renovar su conformación estética y que hemos denominado bajo el título genérico de *Interferencias*. Con ello, se cuestiona en qué medida la pintura se ve afectada por otros medios de producción icónica para, seguidamente, preguntar si, tras este hecho y ante la riqueza, diversidad y capacidad resolutoria de esos otros medios, la pintura continúa representando una aportación significativa al discurso general del arte actual.

Para ello se ofrece un enfoque interdisciplinar que, en primer lugar, cartografía el contexto actual, donde el régimen de la imagen se ha visto transformado a partir del uso generalizado de las nuevas tecnologías digitales en nuestras vidas. Premisas, del enfoque posmoderno actual, que nos conducen a lanzar una mirada retrospectiva; a la historia de la relación medios icónicos y pintura, desde la generalización del grabado en el siglo XV hasta nuestros días.

Este trabajo de investigación deja patente que, aunque la pintura cuente con una extensa tradición, existe cierto determinismo tecnológico en los modos de producción que cambia nuestra forma de acercarnos a la disciplina, condicionándola. Ello nos obliga a un cuestionamiento perpetuo de la permanencia y renovación de ésta, que nos empuja a reposicionar y re-articular su concepción y praxis. Por otro lado, hemos dejado constancia de que existe cierta invariabilidad, aun tras la mutación constante de soportes y técnicas de producción, que viene implícita desde la óptica aportada por el concepto de lo pictórico, posibilitando que podamos seguir hablando de pintura, aun cuando ésta se aleje de su concepción tradicional u opte por experimentarse en su campo expandido.



INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA

Autor: **Ricardo González García**

Directores: **Víctor Fernández-Zarza y Juan Martínez Moro**

Departamento de Pintura (Pintura y restauración)

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Objetivos:

- Aportar una visión ampliada de la pintura como disciplina experimental en perpetua redefinición, a modo de dispositivo útil para la reflexión.
- Comprobar la forma en que la pintura se relaciona con las imágenes de otros medios, en función de la variación de procedimientos y técnicas, así como de las nuevas concepciones temáticas surgidas de esa relación, que posibilitan su renovación estética.
- Ofrecer una traducción práctica de todo lo estudiado mediante la obra plástica personal.

Metodología:

- El primer paso metodológico consiste en la creación de un gran archivo de imágenes de obras pictóricas que se muevan en la onda del tema propuesto. Dejando constancia de que la investigación en el campo de las Bellas Artes tiene en la imagen su principal arma.
- Como segundo paso, a partir del hilo conductor generado por las imágenes, se recurre a la esfera del saber, comprobando que nuestro enfoque representa una aportación significativa para el contexto especializado en el que se inserta la presente tesis.

Fuentes:

Para constatar la idea de la tesis se recurre a la Historia del Arte, la Teoría Estética, a la Teoría de la Comunicación y a los Estudios de Cultura visual (Teoría de la imagen, de los medios y prácticas del ver y el mostrar). Algunas obras fundamentales son:

- Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).
- Marshall McLuhan: *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (1964).
- Paul Virilio: *Estética de la desaparición* (1980).
- Roman Gubern: *Medios icónicos de masas* (1997).
- Lev Manovich: *El lenguaje de los nuevos medios* (2005).
- José Luis Brea: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image* (2010)
- Josep María Catalá: *La imagen interfaz. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (2010)



INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA

Autor: **Ricardo González García**

Directores: **Víctor Fernández-Zarza y Juan Martínez Moro**

Departamento de Pintura (Pintura y restauración)

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Conclusiones: Max.10 líneas

- En su poética, la pintura es una matriz de sensaciones abierta a diversas contingencias icónicas, que unen su tradición con el determinismo tecnológico propio de cada época.
- Fruto de ello, cambian sus procedimientos y estéticas, lo que nos conduce a poder hablar de *Estética relacional, radicante, del diseño, de la emergencia, de laboratorio, difusa, efímera, de la resistencia...*
- El enfoque mediático de la pintura, en su aplicación práctica, nos posibilita:
 - un calibrado de la incidencia/frecuencia de la interferencia icónica en pintura.
 - el encuentro con nuevas estrategias para su praxis.
 - la pedagogía de la pintura en base a un 'programa de alfabetización mediática' de la misma.

Publicaciones vinculadas a la investigación

BACKGROUND **Ricardo González García**

Libro-catálogo publicado con ocasión de la exposición con el mismo título, celebrada en los meses de octubre-noviembre de 2014, en la Sala de Exposiciones de CASYC, Santander. Con texto del crítico Francisco Javier San Martín, titulado: "Eclipse parcial".

ISBN: 978-84-617-2769-8

INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA

RICARDO GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

La práctica pictórica supone una expresión (artística) primordial que intermedia entre el individuo y la realidad, estableciendo conexiones con ella, traducíendola, comprendiéndola... Si observamos el vector que avanza desde sus primeras manifestaciones hasta las más actuales, podemos afirmar que somos los mismos de Altamira pero con más medios. De ahí la necesidad por analizar cómo ha ido variando la praxis y concepción de la pintura en relación a esos otros medios que han ido surgiendo. En ese sentido, podemos afirmar, junto con Walter Benjamin, que existe cierto determinismo tecnológico que nos condiciona y hace cambiar nuestra forma de acercarnos a las disciplinas, lo que acerca al arte de cada época a los modos de producción propios de ella. Por otro lado, como hipótesis, podemos preguntarnos si, ante la velocidad de producción icónica de otros medios, la pintura sigue representando un medio válido y, siendo así, dónde se halla su carácter propio.

«El hombre piensa porque tiene manos», dijo Anaxágoras. La habilidad y la destreza, han sido condicionantes básicos que han posibilitado la evolución intelectual del ser humano. La pintura desde el principio ha mantenido esa dicotomía, haciéndola oscilar entre lo manual y su consecuente ampliación reflexiva, pues «la pintura es una cosa mental», como bien dice Leonardo da Vinci. Así, técnica y tecnología han evolucionado al ritmo que lo ha ido haciendo el ser humano y ya, cuando Marshall McLuhan en la década de los 60 del pasado siglo habla de los medios como extensiones del ser humano, de algún modo indica que las manos, ahora, se ven sustituidas por unas extensiones que posibilitarán mayor ampliación del pensamiento humano. Si podemos llegar a pensar la práctica pictórica,

sin rechazar toda la herencia que nos lega su historia, desde el estatus generado por esas nuevas 'extensiones', estaremos encontrando una salida que renueve su praxis.

Según esto, el cuerpo teórico del presente trabajo de investigación, ofrece una visión panorámica de la relación pintura-otros medios icónicos. Para su desarrollo, se opta, en primer lugar, por ofrecer distintas claves que dan cuenta del estado actual de la praxis pictórica, tratando de enfatizar la importancia que posee el entorno mediático en su desarrollo, destacando las influencias que recibe de éste. Asimismo, desde este convergente campo estudiado, se destaca la existencia de una permanente presencia: el concepto de lo pictórico, que hace que podamos seguir hablando de pintura a pesar de las diferentes concepciones o acercamientos que se han producido a lo largo de la historia, ocasionados por las influencias mediáticas que comentamos y que hemos englobado bajo el título genérico de interferencias.

Al referirnos a otros medios icónicos, así como a la consecuente conversación interdisciplinar, es razonable que la investigación haya de situarse en una onda relacionada con aquellos análisis que han ido surgiendo por parte de los Estudios de cultura visual, de ahí que se ofrezca una especial atención a todas aquellas cuestiones relativas a la imagen. Igualmente, por este motivo, se incide en comprobar cómo la progresiva mediatización icónica de la sociedad ha provocado una nueva sensibilidad que afecta al acercamiento que, tanto artista como público, poseen ahora hacia la pintura.

Mientras que la primera parte se de la investigación centra el foco sobre referencias de mayor peso teórico, la segunda se hace eco de la alfabetización mediática que lleva experimentando la pintura desde la aparición del grabado, por lo que ésta se colma de ejemplos que atienden a una linealidad histórica. Dicha parte, supone un repaso de todos los medios icónicos tradicionales: grabado, ilustración, cartel, graffiti, cómic, fotografía, holografía, cine, televisión y video, hasta llegar al metamedio digital, como aglutinador de todos los anteriores, que las nuevas tecnologías han generado.

Se demuestra, por tanto, cómo la pintura afianza su propia ruta haciéndose, paradójicamente, permeable a estas nuevas imágenes que difunden otros medios. Una acción que provoca fenómenos que no se hubieran dado de no ser por dicha situación osmótica de asimilación. Por tanto, el interés de la investigación se halla básicamente centrado en cuestiones relativas al *préstamo representacional*, *calco*, *mímesis* o *error inducido*, que el fenómeno de interferencia de otros medios icónicos, ejerce sobre la pintura. Circunstancias que alterarán el sustrato de su código; la pulsión táctil en que el binomio materia-color es trabajado, así como su apariencia representacional, comprobada al estudiar la recurrencia a nuevos motivos y temas.

OBJETIVOS

En principio, se trata de aportar una visión ampliada de la pintura como disciplina experimental en perpetua redefinición, constatando su utilidad en tanto que dispositivo reflexivo que puede seguir aportando conceptos al campo epistemológico. En ese sentido, el modo en que la pintura se relaciona con las imágenes de otros medios, cómo se construye

su imagen en contacto con ellos y la evolución tecnológica aplicada a la creación pictórica, plantean cuestiones que pueden seguir ampliando dicho campo.

Desde esta premisa, podemos analizar esa evolución señalada desde tres vertientes: aquella que atiende cuestiones históricas, respecto a estilos, escuelas, temas o autores, aquella que se centra en los procesos, estudiando procedimientos y técnicas, y aquella que, finalmente, se centra en cuestiones estéticas, abriendo el campo de la subjetividad. A partir de ellas, podremos dilucidar y calibrar en qué medida las influencias recibidas son determinantes para la transformación y la evolución de la pintura.

Con ello se pretende aportar un marco teórico desde el que analizar los procesos pictóricos desarrollados por diferentes artistas, que trabajan en la onda de la idea de esta investigación. Esto posibilita trazar un mapa de la situación de la pintura contemporánea, orientándonos al encuentro de su esencia, contenida en su concepto de lo pictórico.

Asimismo, subyace el objetivo de elaborar el trabajo de investigación a modo de guía pedagógica susceptible de ser puesta en práctica en la labor docente, que transmitirá los hallazgos articulando las nociones relativas al binomio pintura-medios icónicos.

Atendiendo al campo propio de la investigación en las Bellas Artes, que reúne teoría y práctica, a partir de todo lo estudiado se ofrece su traducción práctica, a través de la muestra y el análisis de la creación plástica del doctorando, la cual constata, de un modo tangible, los resultados obtenidos tras el ejercicio de investigación teórica.

FUENTES Y METODOLOGÍA

La cuestión planteada; la interferencia icónica como fuerza generatriz de los préstamos que otros medios icónicos depositan en la pintura, resulta un tema atractivo desde el momento en que pretendemos ofrecer un compendio unificado. Tal y como se plantea, no consiste en encerrarse en la disciplina, sino denotar las vicisitudes icónicas contingentes que posibilitan la experimentación y enriquecen el lenguaje pictórico. Por este motivo, quizás se haga necesario verbalizar una nueva dimensión de la pintura más allá de la pintura, como 'metapintura', si es preciso.

Mirando más allá de las fronteras impuestas por la tradición pictórica, podemos decir que muchos autores se han preocupado en estudiar la relación entre medios; aquello que posibilita la hibridación entre disciplinas y su concepción como 'campo expandido', tras Rosalind Krauss. Cuestiones que se aprovechan en el trabajo propuesto, desgranándolas para reunir las en una lectura concreta que nos acerque a una visión amplia de la práctica pictórica. De un modo somero, desde la aparición del ensayo de Walter Benjamin en 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ha habido un creciente interés por lo que suponían las cuestiones relativas al original y la copia, y a la pérdida mayor o menor del aura de la obra de arte. Más tarde, con la explosión de los medios de comunicación de masas, emerge un creciente interés por hablar del medio, lo que éste supone y su alcance. Pionero de estas investigaciones es Marshall McLuhan quien, con su libro de 1964 *Comprender los medios de comunicación*, hace famoso su celeberrimo aforismo: «El medio es el mensaje». Más tarde, en nuestro entorno cercano, surge una figura clave que retomará el tema de la reproductibilidad del arte y los medios mirando al futuro, nos referimos a José Luis

Brea, que con su libro de 2002 *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, nos expone el importante papel asignado a los medios en la época posthistórica del arte. La conjunción de estos tres pilares básicos, a grandes rasgos, suponen el punto de origen que comprende la presente investigación, para situarnos en el momento presente e iniciar una acción retrospectiva que revise la tradición pictórica.

Dado que la mirada del pintor se ve condicionada por aquello que acontece a su alrededor, la tesis parte de su experiencia, aquella que lo conduce a ejercer transformaciones y giros en sus procesos creativos. Una relación continua con el *fondo de polución*, que actúa de interferencia; innovaciones del pensamiento, instrumentales y tecnológicas, que posibilitan nuevas imágenes que producen otros medios icónicos alternativos a la pintura. Por ello, como primer paso, se recopilan imágenes obras pictóricas que poseen relación con el tema de la investigación. Es decir, las primeras fuentes a las que se acude no son teóricas sino icónicas.

A partir de la tectónica que genera este archivo de imágenes, se acude a consultar, dentro de la teoría que aportan campos como la Historia del arte, Estudios de cultura visual, Filosofía, Sociología o Psicología, a autores que han reflexionado sobre la problemática planteada. Así se puede comprobar el estado de la cuestión, el interés que posee el tema para la comunidad científica, y si nuestro trabajo va a resultar una aportación significativa para ésta.

Según esta planificación de trabajo, se vuelve, tras la senda recorrida, a la práctica creativa personal, al papel de pintor, para comprobar en qué medida ha variado la óptica y concepción, constatando dicho cambio mediante la praxis.

CONCLUSIONES

La pintura es una elaboración fenomenológica abierta a las contingencias icónicas que emiten otros medios, influencias que el pintor asimila y traduce.

Al repasar cómo ha sido esta relación histórica, donde la pintura absorbe ciertos modelos representativos del resto de medios icónicos, hemos comprobado que se van dando cambios que originan diferenciaciones estéticas notables. Es por ello que sea necesario plantearse si, para la progresión de una actitud docente de la pintura, o en la propia formación y creatividad del artista, aparte de mirar a la propia historia de la disciplina, es conveniente mirar afuera; hacia eso que hemos denominado como ‘fondo de polución’: allí donde se sitúa el ‘ruido visual’ provocado por el resto de medios icónicos que coexisten en la densa y saturada iconosfera actual.

La intención que establece la perspectiva mediática en relación a la pintura, atiende a un posible ‘programa de alfabetización visual’, que es necesario desarrollar para comprender los grandes cambios que han ocasionado, en los procesos y concepciones de la pintura, las nuevas tecnologías. Situación que, inevitablemente, empuja a la pintura a buscar nuevas vías y estrategias de representación y presentación, que, en el presente trabajo de investigación, hemos indagado.



XXI Congreso CEHA

La Obra de Alex Alemany. Análisis de su visión formal y su aproximación al onirismo.

María Hernández-Reinoso

Directoras: Dra. Ester Alba Pagán - Dra. María Gómez Rodrigo

Departamento de Historia del Arte

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA ESTUDI GENERAL



Resumen temático:

Al afrontar de forma individual un recorrido epistemológico por la historia de la pintura figurativa del siglo XXI y los primeros años del siglo XXI, las fuentes, historiografía artística y literaria crítica se revelan insaboreadas. Empero, de un primer análisis de las fuentes y la bibliografía existente, se desprende que la obra de Alex Alemany carece de referencias concretas, por lo que estimamos que requiere un estudio en profundidad. La pintura figurativa y concretamente el realismo es una disciplina por la que todos los artistas han transitado en algún momento de su carrera pero no ha sido nunca tenida en consideración por los creadores como un género único.

El arte figurativo como género artístico no ha estado en el primer escalón de la pintura de la época que nos ocupa. La falta de estudios en profundidad sobre este arte y sus repercusiones en nuestro ámbito, unido a que el trabajo del autor que presentamos ha sido poco analizado por la historiografía contemporánea, nos conduce a estudiar la coherencia y los valores presentes en la obra pictórica de Alex Alemany y estudiarla como exponente del llamado realismo mágico encuadrado en la literatura y la poesía, disciplinas a las que el artista recurre con frecuencia para identificar su personal estilo pictórico, sin olvidar sus incursiones en el surrealismo. En la actualidad, será necesario hacer hincapié en el cambio de paradigma que ha sufrido la consideración de la imagen hoy en día; el mundo es más cambiante y la imagen fotográfica o cinematográfica están más en consonancia con la dinámica actual.



Autometrato, (ca. 1978)

200 x 300 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular



Algo personal, 2014

146 x 114 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular

Objetivos

El objetivo de este trabajo es la obra del pintor Alex Alemany. La tesis de carácter monográfico, analizará la figura del pintor desde aspectos conceptuales, formativos, intelectuales, filosóficos, literarios y reflexivos que acompañan su obra desde sus raíces. Realizaremos análisis particulares, generales y de conjunto, articulando una organización clara, destacando asimismo la relación del artista con otros pintores activos en su entorno estético. Es remarcable el acceso al artista que nos permite contar con fuentes de primera mano, reconociendo en ellas una información valiosísima.



Entorno kalfiano para los recuerdos lúcidos, 2006

60 x 90 cm

Óleo sobre tabla

Colección particular

Metodología:

La investigación está concebida como una narración cronológica en la que se utiliza como hilo conductor la historia de vida y el relato de vida del artista. Una mirada a sus años de inicio, en los que se estudia el contexto histórico artístico en el que vive el artista desde un enfoque antropológico; unos años de crecimiento profesional en los que, gracias a la interacción con el artista objeto de estudio, analizaremos como su realidad personal ha influido en sus planteamientos pictóricos. Estudiamos asimismo la madurez y consagración de su estilo a través de los catálogos de sus más recientes exposiciones y el análisis de su producción artística. El potencial de esta metodología se veía imprescindible en esta investigación en la que la experiencia del autor es indispensable e insubstituible para comprender su estilo pictórico y su desarrollo artístico.



Insomnio, 2010

45 x 61 cm

Óleo sobre lienzo

Colección particular

Conclusiones:

El estudio demostrará como literatura y poesía que, si bien, pueden resultar contemporáneas o incongruentes en el horizonte artístico actual confluyen en el lenguaje pictórico de la obra de Alex Alemany.

En base a estos conceptos libremente elegidos por el artista fruto de una profunda desconfianza y escepticismo en los planteamientos de vanguardia, surge una obra muy personal e introspectiva que le ha mantenido al margen de los circuitos artísticos de su entorno, certámenes y concursos, que es el resultado de un íntimo diálogo entre el caballete y el artista en la búsqueda de la armonía que ha presidido su particular visión de "el oficio de pintor".



Introito, 2010

80 x 100 cm

Técnica mixta sobre tabla

Colección particular

Fuentes:

- ✓ Conversaciones y entrevistas al autor Alex Alemany.
- ✓ Catálogos sobre su obra.
- ✓ Exposiciones realizadas por el artista.
- ✓ Archivo privado de imágenes.
- ✓ Biblioteca del artista.
- ✓ Correspondencia del artista.
- ✓ Ilicit Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- ✓ Escuela de Artes y Oficios de Valencia.
- ✓ Academia de Bellas Artes de San Carlos (archivos alojados en la Facultad de Bellas Artes de Valencia).

Publicaciones vinculadas a la investigación:

El viejo oficio de pintar en un entorno 3.0. Análisis de la presencia en la red de la obra de Alex Alemany. Comunicación presentada en los XX Jornades de Foment de la Investigació de la Facultat de Ciències Humanes i Socials de la Universitat Jaume I de Castelló.

"El retrato burgués femenino en la obra de Alex Alemany". Comunicación presentada en el Workshop "De-Construyendo Identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad". Departamento de Historia del Arte y Unidad de Igualdad de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia.

LA OBRA DE ALEX ALEMANY. ANÁLISIS DE SU VISIÓN FORMAL Y SU APROXIMACIÓN AL ONIRISMO

MARÍA HERNÁNDEZ-REINOSO

Universitat De València Estudi General

INTRODUCCIÓN

Al afrontar de forma individual un recorrido epistemológico por la historia de la pintura figurativa del siglo xx y los primeros años del siglo xxi, las fuentes, la historiografía artística y la literatura crítica se revelan inabordables. Empero, de un primer análisis de las fuentes y la bibliografía existente, se desprende que la obra de Alex Alemany carece de referencias bibliográficas concretas, por lo que estimamos que requiere un estudio en profundidad. La pintura figurativa y, concretamente, el realismo figurativo es una disciplina por la que todos los artistas han transitado en algún momento de su carrera pero que no ha sido nunca tenida en consideración por los creadores como un género único. El arte figurativo, como herencia de la *mimesis*, no ha ocupado el primer escalafón, como género pictórico, en la época estudiada (1960-2000). La falta de estudios en profundidad sobre este artista y sus repercusiones en nuestro ámbito, unido a que el trabajo del autor que presentamos ha sido poco analizado por la historiografía artística contemporánea, nos conduce a explorar la coherencia y los valores presentes en la obra pictórica de Alex Alemany y estudiarla como exponente del llamado realismo mágico encuadrado en la literatura y la poesía, disciplinas a las que el artista recurre con frecuencia para identificar su personal estilo pictórico sin obviar sus incursiones en el surrealismo. En la actualidad, es necesario hacer hincapié en el cambio de paradigma que ha sufrido la consideración de la imagen hoy en día; el mundo, utilizando el axioma de la modernidad líquida de Zigmunt Bauman, es, cada vez, más cambiante y la imagen fotográfica y la cinematográfica están más en consonancia con la dinámica actual que la pintura.

En la obra de Álex Alemany, emociones, imaginación y fantasía están presentes en el conjunto de su creación artística, estableciendo una relación muy íntima con la sensibilidad de su estética personal, totalmente alejada de los convencionalismos actuales, que le ha llevado a mantenerse alejado de las tendencias artísticas.

En su corpus pictórico están presentes todas las categorizaciones a las que la historia del arte somete a la obra de un artista, sin poder atribuir este hecho a una u otra tendencia.

OBJETIVOS

Al estudiar la obra de un artista es habitual establecer compartimentos estancos sin tener en cuenta el hecho de que para llegar a su madurez pictórica atraviesan múltiples recovecos

Ya desde la época en la que Vasari escribe su obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, para el estudio de la biografía de un autor, se establece un hilo conductor que crea una historia entre diferentes artistas y para quien sus circunstancias personales son esenciales con el fin de comprender el corpus de su obra en torno a la idea del antropocentrismo.

Consecuentemente, alrededor de la obra del artista Aex Alemany, se encuentran caricaturas, pintura social, realismo, abstracción, retratos académicos y simbolismos con licencias poéticas íntimamente ligadas a un común denominador, el profundo respeto al lienzo y al espectador que se acerca a su obra. El objetivo de esta investigación es la obra del pintor Álex Alemany. La tesis de carácter monográfico, analizará su figura desde aspectos conceptuales, formativos, intelectuales, filosóficos, literarios y reflexivos que acompañan su obra desde sus raíces. Plantearemos análisis particulares, generales y de conjunto, articulando una organización clara, destacando asimismo la relación del artista con otros pintores activos en su entorno estilístico. Y no sólo este aspecto: trataremos, asimismo, el modo en el que el artista consciente y deliberadamente se ha mantenido al margen de unas corrientes estéticas por las que, en numerosas ocasiones, ha manifestado una profunda distancia. Este aspecto ha propiciado quizás unas renuncias a la presencia de su obra en los circuitos artísticos actuales, así como su ausencia en monografías, catálogos, exposiciones colectivas, y, en definitiva, en la literatura especializada. Es remarcable que el acceso al artista permite contar con fuentes de primera mano, reconociendo en ellas una información valiosísima.

METODOLOGÍA

En tanto que investigadores debemos realizar una óptima selección de los materiales con los que construir un relato que, no sólo ponga en valor nuestro objeto de estudio, sino que, además, aporte conocimientos, conceptos y nuevas fuentes historiográficas. Sin embargo, ¿Cómo ordenar y en base a qué metodologías abordar la tesis doctoral que presentamos? Para ello nos centraremos en presentar el objeto de investigación que reunirá no sólo el estudio y catalogación de la obra del artista Alex Alemany sino también el análisis de

los condicionantes familiares, sociales y en algún caso, también políticos a los que el artista tuvo que hacer frente en el transcurso de su carrera artística. En la mayoría de los casos los historiadores nos servimos de métodos eclécticos para desarrollar nuestros estudios; bien es cierto que de la observación de los materiales con los que contamos se evidencia que no existe una única metodología válida y que la historiografía clásica en esta ocasión se revela insuficiente.

En nuestra investigación estimamos que los debates, que surgieron en torno a la cultura visual y a la teoría institucional del arte, hacen que se requieran otros aspectos metodológicos, ya hemos citado el entorno social y las implicaciones políticas, pero atenderemos también a las conexiones con su grupo, la personalidad del artista, la recepción de su obra por parte del público, no sólo de su red clientelar, y de qué forma el artista es percibido por la comunidad.

Como decíamos, creemos que incorporar al estado de la cuestión, una metodología positivista puede servir como una herramienta significativa en la construcción de la narrativa de la obra del autor. La selección de textos, trabajos y documentos acerca del mismo puede constituir el punto de partida de un discurso en el que se fusione biografía y el estudio de la obra del artista. Desde este punto de vista, nuestro acercamiento a la comprensión poética y vital de Alex Alemany pretende utilizar el complejo sistema metodológico derivado de la conceptualización del estudio de historias de vida, más allá del clásico método biográfico, aun sin excluirlo.

Como afirma uno de los referentes en el uso de las historias de vida, el profesor Juan José Pujadas:

Entendemos por historia de vida del relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia.

La investigación está concebida como una narración cronológica en la que se utilizará como hilo conductor la historia y los relatos de vida de artista. Siempre siguiendo los textos de Juan José Pujadas «las investigaciones modernas basadas en el método biográfico y la historia oral no representan tan sólo una nueva corriente metodológica, sino todo un movimiento innovador»¹.

Estudiaremos, asimismo, la madurez y consagración de su estilo a través de los catálogos de sus más recientes exposiciones y el análisis de su producción artística. Una mirada a sus años de inicio, en los que se estudia el contexto histórico artístico desde un enfoque antropológico y prosopográfico; revisaremos, también, sus años de crecimiento profesional en los que analizaremos como su realidad personal ha influido en sus planteamientos pictóricos. Franco Ferraroti afirma que:

Un homme n'est jamais un individu; il vaudrait mieux le nommer un univers singulier: «totalisé» et en même temps universalisé par son époque, qu'il «retotalise» en se reproduisant en elle comme singularité. Universel à travers l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier

1 Juan José PUJADAS MUÑOZ, *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992, pág. 9.

à travers la singularité universalisante de ses projets, il exige d'être étudié sous les deux aspects simultanément²

En cualquier caso, como reflexiona el profesor Bassi Follari³ ¿qué es el método biográfico? Deberemos precisar siguiendo su texto «Lo primero que podría decirse es que no es el único. En efecto, el método biográfico es una de las opciones cualitativas que los/as investigadores/as tienen a su disposición.».

Nos advierte François Dosse que «los relatos de vida navegan en los confines de la biografía y la autobiografía»⁴ así, la utilización principalmente del método biográfico nos permitirá articular la presente investigación en la sociedad vivida, en las acciones sociales que, como no puede ser de otra manera, se imbrican en el resultado de sus acciones pictóricas.

CONCLUSIONES

El estudio demostrará como los momentos históricos en los que ha desarrollado su trabajo el artista Alex Alemany se han producido intercambios dialécticos con su obra, en la que no sólo literatura y poesía confluyen en su lenguaje plástico. Será la conjunción de estos escenarios tangenciales y de los conceptos libremente elegidos por el artista, fruto de una profunda desconfianza y escepticismo en los planteamientos artísticos de vanguardia, lo que le ha mantenido al margen de los circuitos artísticos, certámenes y concursos. Es a través de este proceso, cómo surge su obra, esencialmente personal e introspectiva. Así, su poética individual e inalienable se nos desvela como el resultado de un íntimo diálogo entre el caballete y el artista en la búsqueda de la armonía que ha presidido su particular visión de «*el oficio de pintar*».

BIBLIOGRAFÍA

- Álex ALEMANY CASTELLÁ (com.), *Simbolismos*, Valencia: Ajuntament de València, 1993.
- (com.), *Ejercicios para retrato*, Exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Valencia del 16 al 29 de marzo de 1999, Valencia: Círculo de Bellas Artes, 1999.
- (com.), *Vivir para pintar*, Exposición celebrada en la Sala Municipal de Exposiciones, Valencia 30-IV al 8-IX de 2013, Valencia: Ajuntament de València, 2013.
- Javier Ernesto BASSI FOLLARI, «Hacer una historia de vida: decisiones clave durante el proceso de investigación», *Athenea Digital*, 14 (3) (2014), págs. 129-170.

2 Franco FERRAROTTI, *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, pág. 9.

3 Javier Ernesto BASSI FOLLARI, «Hacer una historia de vida: decisiones clave durante el proceso de investigación», *Athenea Digital*, 14 (3) (2014), pág. 130

4 François DOSSE, *La apuesta biográfica: escribir una vida*, València: Universitat de València, 2007, pág. 243.

- [Consultado en red: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n3.1315>. Última fecha de consulta 29-VIII-2016].
- Ricardo BELLVESER ICARDO, «Onirismo y desasosiego», en Á. ALEMANY CASTELLÁ (com.), *Vivir para pintar* (Exposición celebrada en la Sala Municipal de Exposiciones, Valencia 30-IV al 8-IX de 2013), Valencia: Ajuntament de València, 2013, págs. 34-39.
- Pierre BORDIEU, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- Rafael CALBO SUCH, *La otra pintura, el simulacro pictórico y su industria en las comarcas alicantinas de L'Alcoià y El Comtat, 1950-2010*, Murcia, Universidad de Bellas Artes, 2013.
- Miguel CATALÁN GONZÁLEZ, «Álex Alemany», en *Conversaciones Valencianas*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1995, págs. 181-189.
- François DOSSE, *Història: entre la ciència i el relat*, València: Universitat de València, 2001.
- , *La apuesta biográfica: escribir una vida*, València: Universitat de València, 2007.
- Adrián ESPÍ VALDÉS, «Álex Alemany, un código surrealista», *Ciudad*, 21-IV-1981, pág. 4.
- Franco FERRAROTTI, *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- Julián GÁLLEGO SERRANO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- Román GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, «Del rostro al retrato», *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27 (2001), págs. 37-42.
- Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris: Gallimard, 1988.
- Philippe LEJEUNE, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Juan José PUJADAS MUÑOZ, *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.
- Antonio REVERT CORTÉS, «Rafael Fuster y Álex, dos pintores nuevos en esta plaza», *Ciudad*, 7-IV-1973, pág. 9.
- Paul THOMPSON, *La voz del pasado. La historia oral*, Valencia: IVIE. Edicions Alfons el Magnànim, 1988.



Fig. 1. Autorretrato, (ca. 1978), 200 x 300 cm, Óleo sobre lienzo, Colección particular.



Fig. 2. Entorno kafkiano para los recuerdos lúcidos, 2006, 60 x 90 cm, Óleo sobre tabla, Colección particular.

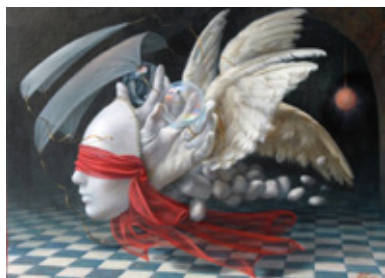


Fig. 3. Insomnio, 2010, 46 x 61 cm, Óleo sobre lienzo, Colección particular.



Fig. 4. Introito, 2010, 80 x 100 cm, Técnica mixta sobre tabla, Colección particular.



Fig. 5. Algo personal, 2014, 146 x 114 cm, Óleo sobre lienzo, Colección particular.



Universidad
Zaragoza

Historia del cómic en España 1986-2001

Julio Andrés Gracla Lana (Personal Investigador en Formación Gobierno Aragón y Fondo Social Europeo)

Dra. Concha Lomba Serrano (UZ) y Dr. Jaime Brihuega Sierra (UCM)

**Departamento de Historia del Arte
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

RESUMEN TEMÁTICO Nuestra propuesta continúa la historiografía de estudios sobre cómic realizados desde la Historia del Arte, que tienen como referente más claro los estudios de Juan Antonio Ramírez, aunque plantea un análisis multidisciplinar.

En 1986, Editorial Bruguera anunció la compra de la empresa por parte de Grupo Z tras multitud de problemas económicos. Este hecho ejemplifica a nivel industrial el fracaso de modelos editoriales ya agotados y toda una serie de cambios sociales que, entre otras cosas, traían consigo nuevos hábitos de ocio. Se configuró un nuevo momento histórico en el que el decaimiento de la revista de cómic obligó a muchos autores formados en este medio a trabajar en otras formas de expresión.

Objetivos: **1)** Aproximación a un momento histórico de cambio que ha condicionado gran parte del panorama actual del cómic en España **2)** Análisis del trabajo de varias generaciones de autores ante los cambios producidos.

Metodología: Acercamiento: **1)** Industrial y sociológico **2)** Evolución de la obra de tres autores: Nazario, Miguelanxo Prado y Paco Roca.

Fuentes: **1)** Fuente primaria: obra de los autores seleccionados **2)** Cifras de producción editorial (diferentes fuentes y elaboración propia); **3)** Revistas de cómic: análisis de portadas, editoriales y producción gráfica; **4)** Entrevista a autores y editores.

Conclusiones: Dificultad para la obtención de datos estadísticos; Problemáticas editoriales de los años 80 y 90, que se repiten en la década de los 2000; Traslación de elementos propios del lenguaje del cómic a otras manifestaciones.

Publicaciones vinculadas a la investigación: "El paso del cómic a la pintura de Nazario. Análisis y recepción de la crítica", *Actas del Congreso Internacional de Arte Urbano y Audiovisual "En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica"*, en prensa; "Fuentes de origen industrial para el estudio del cómic en España. Una reflexión", *Actas del I Congreso de Jóvenes Investigadores de la Comunicación. La imagen fija y en movimiento*, en prensa; "La obra de Miguel Ángel Martín para la revista *El Víbora*", *Actas de Eras y Thanatos. III Simposio de Reflexiones sobre el gusto*, en prensa.

HISTORIA DEL CÓMIC EN ESPAÑA, 1986-2001

JULIO ANDRÉS GRACIA LANA

Universidad de Zaragoza

Miles de niños acudían cada semana a los quioscos españoles en busca de sus lecturas semanales. Decenas de revistas de historietas llenaban las estanterías. La zona umbría debajo de la cama, baúles o los pequeños cajones de la mesilla de noche, eran buenos lugares para guardar estas revistas, luego releídas con avidez. Todas ellas tenían en común la presencia de historietas, acompañadas por apartados que podían servir como secciones informativas, dedicarse a la participación del lector o, por supuesto, incluir publicidad. En todo caso, el cómic era el verdadero protagonista y el que otorgaba el mayor atractivo comercial a la publicación. Para abaratar costes, se recurría a papel de baja calidad, lomo y tapa blanda y grapas como elemento de unión. Las páginas podían estar realizadas a color o en blanco y negro, en ambos casos con un número de tintas muy limitado y que aportaba poco contraste.

Si ese mismo niño, ya adulto, que compraba revistas en los años cincuenta o sesenta, se aproximase a finales de la década de los noventa a cualquier quiosco tratando de recuperar sus viejas lecturas (o a las herederas de éstas), encontraría una oferta radicalmente distinta: el quiosco ha desaparecido como punto de distribución del cómic, y quedan muy pocas publicaciones de este tipo. Las supervivientes tienen poco que ver con las comentadas. El panorama cambió radicalmente en las dos últimas décadas del siglo xx en España, estableciendo la quiebra de Editorial Bruguera como punto de inicio representativo de un contexto que progresivamente vio desaparecer a la revista como elemento de venta y distribución del cómic. Fenómeno acontecido también en el ámbito internacional. No fue sólo fruto de cambios a nivel editorial: la emergencia de nuevos medios de consumo, como el videojuego, o la ampliación de la oferta en otros, entre ellos la televisión, afectó al mundo del cómic y a numerosos autores cuyo desarrollo profesional estaba condicionado por las revistas. La consolidación de Internet y del fenómeno de la novela gráfica en España, gracias a propuestas de editoriales independientes en los años noventa y a la fundación de la editorial Astiberri en el año 2001, abrió una vía nueva de publicación y trazó un concepto distinto dentro del mercado del cómic en España. Cambios recientes pero poco estudiados en el plano académico de los que somos herederos directos en la actualidad.

Aproximarnos a este contexto y al trabajo de los autores en este momento de cambio, constituye el objetivo fundamental del estudio. Presentado en formato póster durante el transcurso del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, se trata en todo caso de un trabajo amplio configurado como tesis doctoral. Debe entenderse como la presentación para debate de un *work in progress*, siempre receptivo a cambios y críticas de toda índole. Plasmado en el espacio reducido que ofrece el formato, acompañado del presente resumen anexo, cuya finalidad es trazar una serie de líneas generales del proyecto.

A partir de la comprensión del periodo histórico, el estudio se centraliza en tres autores: Nazario (1944), Miguelanxo Prado (1958) y Paco Roca (1969). Representantes de tres generaciones de historietistas que se encontraron ante la desaparición de la revista de cómic en tres etapas distintas de su carrera, y que reaccionaron de forma diferente a ello. En los dos primeros casos, reinventándose al margen del cómic y trabajando para el mundo de las artes plásticas y del audiovisual o la gestión, respectivamente. En lo que respecta a Paco Roca, comenzó su carrera realizando historieta pornográfica (una de las líneas de publicación que sirvió como refugio para los editores en los años noventa) para revistas de Editorial La Cúpula. Se convirtió con posterioridad en uno de los más destacados representantes de la novela gráfica en España.

Las fuentes empleadas comienzan con la propia obra artística, la producción de los autores seleccionados y las revistas de cómic más relevantes publicadas entre 1986 y 2001. Se realiza una selección en términos de importancia cuantitativa y cualitativa para proceder al análisis, principalmente, de sus portadas (elemento a medio camino entre lo comercial y lo artístico) y sus editoriales (donde muchas veces aparece claramente plasmada la orientación de la revista). Se recurre además a la búsqueda de datos editoriales de tipo cuantitativo, mediante cuestionarios enviados a editores y autores, y cualitativos, con entrevistas a editores relevantes de la etapa a estudiar. De esta forma, se establecen varias fases de trabajo:

- Búsqueda, consulta y revisión de fuente primaria: obra de los tres autores mencionados y revistas seleccionadas. Para ello se recurre a herramientas digitales; colecciones privadas y archivos públicos, entre estos últimos: red de Bibliotecas de la Universidad de Zaragoza; red de Bibliotecas Públicas de Zaragoza; red de Bibliotecas Municipales de Zaragoza; Biblioteca Nacional de España; Hemeroteca Municipal de Madrid o Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Trabajo de campo: recopilación de datos estadísticos y realización de entrevistas a autores y editores relevantes del contexto a abordar. Entre ellos Antonio Martín, Joan Navarro o Fernando Tarancón, además de Nazario, Miguelanxo Prado y Paco Roca.
- Clasificación de la información y análisis para una correcta elaboración y redacción de conclusiones.

A partir de la definición de las fuentes y de la metodología, se requiere un abordaje multidisciplinar del tema. Se dan cita los estudios sociológicos, un enfoque estadístico o el análisis histórico-artístico. En todo caso, el tema planteado demuestra la necesidad de partir de la Historia del Arte, pero también de buscar el apoyo de otras ciencias auxiliares que permitan el adecuado desarrollo de la investigación.

Hasta el momento, la tesis doctoral planteada se ha defendido en distintos congresos nacionales e internacionales, y cuenta con varias publicaciones. Algunas de las cuales se refieren en el póster anexo. El desarrollo de la investigación ha dejado así mismo una serie de conclusiones de carácter provisional: la dificultad para la obtención de datos estadísticos; la repetición de problemáticas editoriales en la década de los 2000 procedentes de los años ochenta y noventa, o la traslación de elementos propios del lenguaje del cómic a otras manifestaciones en la producción analizada. En todo caso, y como se ha destacado líneas arriba, se trata de un trabajo en curso siempre abierto a nuevos prismas que promuevan su enriquecimiento.



XXI Congreso CEHA



Universidad de Oviedo

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL FRANQUISMO EN ASTURIAS DE LA RECONSTRUCCIÓN A LA RENOVACIÓN

Noelia Fernández García
María Pilar García Cuetos
Historia del Arte y Musicología
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN TEMÁTICO

Este proyecto de tesis surge a partir del desarrollo de los proyectos de investigación Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas (ref. HUM2007-62699) y su segunda fase, Restauración monumental y Desarrollo en España 1959-1975 (ref. HAR2011-23918), hablando de la necesidad de un estudio pormenorizado de la arquitectura religiosa del franquismo en Asturias. Ésta ha sido sistemáticamente olvidada o marginada por la historiografía, obviando la relación entre ideario político y la estética, el porqué de la elección de ciertos estilos, las influencias internacionales en los arquitectos y, por ende, en la arquitectura, etc.

Objetivos:

Se pretende realizar un análisis del panorama arquitectónico asturiano durante los años del régimen franquista, incluyendo en él los estilos constructivos predominantes y contribuyendo a paliar el vacío historiográfico a través de la recuperación y estudio de las fuentes vinculadas a esta arquitectura. Asimismo, se plantea el análisis del proceso de reconstrucción en la región, así como el de los templos que elaboran nuevos lenguajes arquitectónicos a partir de la década de los cincuenta.

Metodología:

Análisis bibliográfico de fondos de bibliotecas locales, regionales, nacionales e internacionales, y desarrollo de la labor heurística en archivos municipales, parroquiales, autonómicos y nacionales, como el Archivo General de la Administración. Asimismo, a través del trabajo de campo se revisa críticamente la información de las fuentes, se analiza in situ y se elabora el material gráfico complementario.

Fuentes:

Las fuentes utilizadas para la contextualización son, en su mayoría, bibliográficas, como por ejemplo: *Arquitectura en Regiones Devastadas* (1987), *Arte del franquismo* (1981) de A. Bonel Correa, *Arte y Estado* (1935) de E. Giménez Caballero, *New Churches of Europe* (1964) de J. Kidder-Smith o *El Arte Sacro actual* (1964) de J. Plazaola. Por otro lado, los proyectos arquitectónicos y sus memorias facilitan la información necesaria para el análisis formal y estilístico, el del proceso constructivo, etc.

Conclusiones:

El final de la guerra y la destrucción por ella provocada dieron lugar a la reconstrucción del país, la cual se desarrolló a través de los historicismos debido al idealismo del nuevo estado, motivo por el que en la arquitectura religiosa se recuperaron tanto el gótico, como el barroco y el románico, además del prerrománico en el caso asturiano. Sin embargo, la apertura internacional en los cincuenta permitió la presencia, no velada como en años anteriores, de la Modernidad en los nuevos templos.

Publicaciones vinculadas a la investigación

- "La materialización de la memoria más próxima. Dos ejemplos de arquitectura religiosa del primer franquismo en Asturias: un patrimonio menospreciado y en peligro" *E-rph revista de patrimonio*, 16, 2015.
- "El culto religioso en el puerto industrial de San Juan de Nieva, Asturias. El templo parroquial de Nuestra Señora del Carmen, un patrimonio olvidado", *De arte*, 14, 2015.
- "La renovación de la arquitectura religiosa asturiana del franquismo: los cambios durante las décadas de los cincuenta y sesenta" en *Actas del 9º Congreso Internacional Virtual Turismo y Desarrollo*, ISBN-13: 978-84-16399-24-6.
- "De las fuentes tradicionales a las digitales: Metodología para el estudio de la arquitectura religiosa del franquismo en Asturias" en *Actas del V Congreso Arte y Sociedad*, ISBN-13: 978-84-16399-36-9.





TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL: ESTRATEGIAS FORMALES EN EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE EDUARDO CHILIDA.

Autora: Carmiña Dovale Carrión

Directores: Ana Azpilaiu Albigestul y Manuel Iñiguez Villanueva - Departamento de Arquitectura Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián - UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO (UPV/EHU)

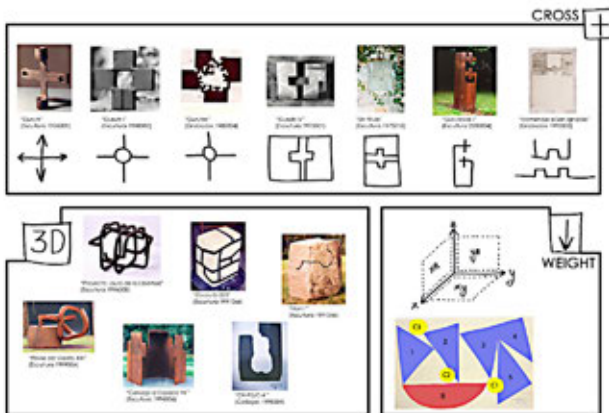
RESUMEN TEMÁTICO

Eduardo Chillida escucha profundamente a la hora de crear sus obras. Y así, si en una parte abre, en la otra cierra; y si en una sube, en la otra baja. En la obra coexisten, por tanto, distintas realidades contrastadas unidas mediante transiciones formales; y el resultado es un equilibrio dinámico y expresivo.

La música se plasma en la obra de Chillida a través del ritmo, del orden en el plano, del juego entre lo horizontal y lo vertical (melodía vs armonía), del silencio. La idea de tiempo se materializa a través de la construcción de un presente dilatado, un gesto congelado, que hace intuir desde el un pasado y un futuro determinadas.

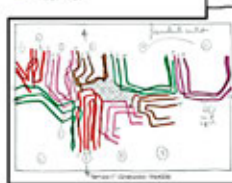
Chillida piensa la obra inmersa en una realidad material y sometida a las leyes de la física. Genera la ilusión de la negación del peso como una manera nueva de dar protagonismo a la gravedad. De esa forma, le cula protagonismo a la tensión vertical propia de la gravedad para destacar lo horizontal que está vinculada a la orientación de la obra.

El ser humano como unidad de medida: es decir, la idea de que la escala humana es la referencia para dimensionar la obra en relación al lugar, o lo que es lo mismo, para convertirse en la conexión entre el hombre y la naturaleza.

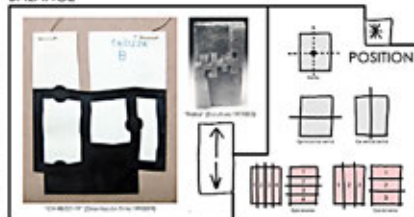


DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS

- 1. La línea
 - a) Tipos
 - b) Cantidad
 - c) Estructura
 - d) Dirección
 - e) Simetría
 - f) Ritmo
- 2. La forma
 - a) Simetría
 - b) Ritmo
 - c) Dirección
 - d) Estructura
 - e) Simetría
 - f) Ritmo
- 3. El espacio
 - a) Tipos
 - b) Cantidad
 - c) Estructura
 - d) Dirección
 - e) Simetría
 - f) Ritmo
- 4. El color
 - a) Tipos
 - b) Cantidad
 - c) Estructura
 - d) Dirección
 - e) Simetría
 - f) Ritmo



BALANCE



ORIENTATION



NATURE



OBJETIVOS

El proceso creador intuitivo de Eduardo Chillida tiene una base matemática, geométrica, tectónica y arquitectónica muy rigurosa. Cada uno de sus obras es única y biométrica; sin embargo, el objetivo principal de esta tesis es reconocer un orden subyacente a todas ellas. Si sus obras se nos hacen tan familiares es porque las reconocemos, porque identificamos su orden. Eso justifica que la obra de Eduardo Chillida, siendo abstracta, sea tan popularmente aceptada.

METODOLOGÍA

Desde mi formación de arquitecta vi que en la obra de Chillida había una base geométrica tan rigurosa como la de la arquitectura. Se trataba de buscar elementos compositivos que explicaran el acierto plástico de las relaciones formales. Escogí los más bellos, y su análisis me condujo sistemáticamente a modos compositivos en donde estaban el contraste dinámico, juego de equilibrios y la separación de lo más elemental a lo más complejo, elaborando los recursos compositivos más relevantes de Eduardo Chillida. En ese proceso hice un análisis de la línea, del plano, de la materia y el vacío en la escultura; de lo más básico. Y a partir de ahí, fui avanzando hacia procedimientos más complejos. Finalmente fue un recorrido desde la línea hasta el paisaje siendo de lo más básico a lo más complejo en cada capítulo.

FUENTES

- CARANDINETE, Giovanni: Eduardo Chillida. Barcelona, Polígrafa, D.L. 1999.
- CHILIDA: obras, pensamientos. Heredia, Chillida-Leku, D.L. 1998.
- CHILIDA: Chillida, doctor honoris causa. Bilbao, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicaciones, 1998.
- CHILIDA RELUNCE, Susana: Biografía del horizonte: conexiones de Eduardo Chillida con Susana Chillida. Barcelona, Destino, 2003.
- PAZ, Octavio; MICHELIN, Gisèle: Chillida. Paris, Maeght éditeur, 1979.
- UGARTE, Ixuria: Chillida: dudas y preguntas. Donostia-San Sebastián, Etna, D.L. 1995.

CONCLUSIONES

En la obra de Chillida es fundamental el riguroso orden geométrico de la cuadrícula de la base. Es un trazado regulador que crea un esqueleto geométrico que define la base compositiva. Las líneas que definen la forma, y que nunca parecen ni rectas ni ortogonales, están regidas de forma muy rigurosa por ese esqueleto regulador. Y ese cruce entre el orden de base riguroso y la epidermis de la forma que siempre flende a la curva es clave en la obra de Chillida. Como resultado de esta investigación, aparecen elementos que se manifiestan como características esenciales de la obra de Chillida: por ejemplo, la idea de orden subyacente, la idea de equilibrio dinámico, la idea de la línea como límite, la idea paradójica del vacío como presencia material.

<http://dx.doi.org/10.5009/rev.ESM.2014.46930>

<http://ocw.eitadsk.upv.es/index.php/ANAY/ANAY2015/paper/view/1100>

ESTRATEGIAS FORMALES EN EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE EDUARDO CHILLIDA

CARMIÑA DOVALE CARRIÓN
Universidad del País Vasco (Upv/Ehu)

El proceso creador intuitivo de Eduardo Chillida tiene una base matemática, geométrica, tectónica y arquitectónica muy rigurosa. Cada una de sus obras es única y biomórfica; sin embargo, el objetivo principal de esta tesis es reconocer un orden subyacente a todas ellas. Si sus obras se nos hacen tan familiares es porque las reconocemos, porque identificamos su orden. Eso justifica que la obra de Eduardo Chillida, siendo abstracta, sea tan popularmente aceptada.

Chillida piensa la obra inmersa en una realidad material tridimensional y sometida a las leyes de la física. Genera la ilusión de la negación del peso como una nueva forma de dar protagonismo a la gravedad.

Eduardo Chillida escucha profundamente a la hora de crear sus obras. Y así, si en una parte abre, en la otra cierra; y si en una sube, en la otra baja. En la obra cohabitan, por tanto, distintas realidades unidas mediante transiciones formales; el resultado es un equilibrio dinámico y expresivo.

La música se plasma en la obra de Chillida a través del ritmo, del orden en el plano, del juego entre la horizontal y la vertical (melodía vs armonía), del silencio. La idea de tiempo se materializa a través de la construcción de un presente detenido, un gesto congelado, que hace intuir desde él un pasado y un futuro determinados.

El ser humano como unidad de medida: es decir, la idea de que la escala humana es la referencia para dimensionar la obra en relación al lugar; o lo que es lo mismo, para convertirse en la conexión entre el hombre y la naturaleza

A lo largo de esta investigación, he tenido la enorme suerte de colaborar durante más de año y medio en la elaboración del Catálogo Razonado de Escultura de Eduardo Chillida. Eso me ha permitido tener un acceso directo tanto a la biblioteca del Museo Chillida-Leku, como a los archivos, bases de datos y numerosa obra original. Ese recorrer cada libro ha sido la manera de acceder a numerosa obra gráfica que desconocía hasta la fecha, e intuir que las mismas leyes que regían el universo plástico tridimensional de Chillida

estaban presentes también en su obra bidimensional. Así comenzó el análisis de las estrategias formales en el lenguaje compositivo de la obra de Chillida.

La fotografía y el dibujo han sido dos herramientas básicas en el desarrollo de esta investigación. A través de la cámara, el espectador puede establecer distancia con la obra, por un lado; y por otro, observar un grado de detalle que el ojo a simple vista no ve. Pero la fotografía no siempre resulta adecuada de cara a la comprensión formal de una obra, ya que agrupa toda la información en un único plano. Persiste, por ello, cierta indefinición, por ejemplo, respecto a la profundidad relativa entre planos. De ahí, la necesaria aparición del dibujo. El dibujo como herramienta de pensamiento que permite desde construir el detalle de la forma hasta generar una reflexión de la obra en su conjunto.

Los primeros análisis se realizan de una manera intuitiva sobre la imagen de la obra recién descubierta. Se trata de buscar alineaciones, analizar tensiones, etc., con el objetivo de descubrir las leyes compositivas básicas a través de las cuales el autor alcanza el equilibrio (simetría, proporción, unidad de obra, etc.). En el siguiente ejemplo, se marcan con un mismo color las líneas que tienen un gesto formal similar, de manera que los distintos grupos queden perfectamente identificados y se pueda empezar a analizar cómo éstos evolucionan al avanzar hacia la derecha en la obra.

En una siguiente fase, se agrupan las obras por ideas o temas, dejando una vez más de lado su materialidad y mezclando diversas categorías: se trata de las familias (la tridimensionalidad, la gravitación-levitación, la cruz por planos, el número tres, etc.). Lo interesante de este momento de la investigación es comprobar cómo una misma obra puede encajar perfectamente en varios grupos a la vez, y cómo una misma idea se trabaja a lo largo de muchos años y con acercamientos plásticos muy dispares. En la siguiente imagen, una aproximación a la familia de la gravedad-levitación.

Finalmente, y una vez halladas las familias principales, se estructuran los temas a través de un esqueleto lógico que va desde el gesto pequeño y particular de la línea hasta la intención final del autor de poner en contacto al espectador con la naturaleza.

Como resultado de esta investigación, aparecen elementos que se manifiestan como características esenciales de la obra de Chillida; por ejemplo, la línea como límite difuso, el romper superficies para coserlas posteriormente, el aludir a un pasado de la propia composición, la tridimensionalidad de las obras aun cuando son bidimensionales, el peso de los elementos, la orientación de la obra y la conexión entre el ser humano y la naturaleza.

FUENTES

Giovanni CARANDENTE, *Eduardo Chillida*, Barcelona: Polígrafa, D.L. 1999.

Eduardo CHILLIDA, *Aromas, pensamientos*, Hernani: Chillida-Leku, D.L. 1998.

—, *Chillida, doctor honoris causa*, Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicaciones, 1998.

Susana CHILLIDA BELZUNCE, *Elogio del horizonte: conversaciones de Eduardo Chillida con Susana Chillida*, Barcelona: Destino, 2003.

Octavio PAZ; Gisèle MICHELIN, *Chillida*, Paris: Maeght éditeur, 1979.

Luxio UGARTE, *Chillida: dudas y preguntas*, Donostia-San Sebastián: Erein, D.L. 1995.

PUBLICACIONES VINCULADAS A LA INVESTIGACIÓN

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.46930

<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/view/1100>

TRADUCCIÓN

1. Definición del objeto (la línea / el tiempo / caminos / el ritmo / límites / binario-ternario)
Lógica interna de la obra (espacio entre / reconstrucción).
2. Objeto en el espacio (tridimensionalidad / gravitación-levitación / equilibrio).
3. Orientación en el espacio (espacio abierto-hacia / emplazamiento en el lugar)
Espacio entre y alrededor (unidad de obra / escala)
*Temáticas: mano / cruz / unión / tres.

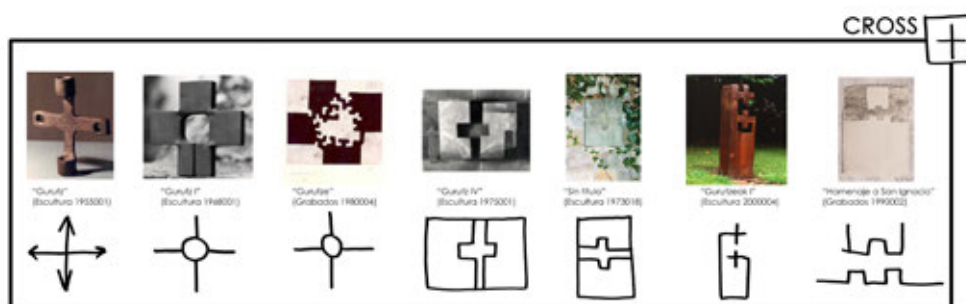


Fig. 1. Cruces de Chillida. Esquema elaborado por la autora.



Fig. 2. Tridimensionalidad y peso. Esquemas elaborados por la autora.

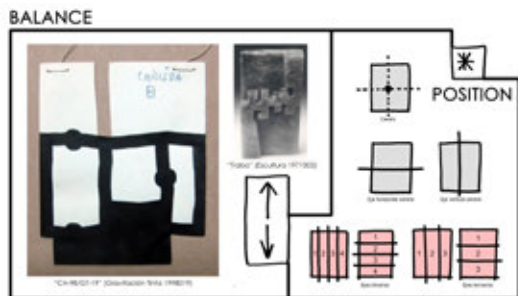


Fig. 3. Equilibrio y posición. Esquemas elaborados por la autora.

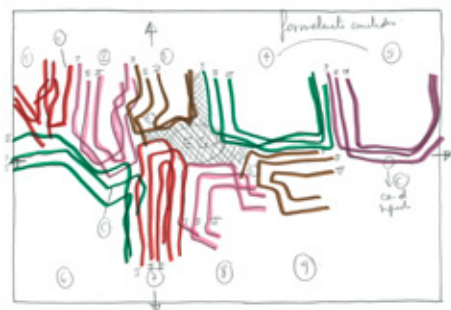


Fig. 5. «Tempo II» (Grabados 1964005). Esquema elaborado por la autora.

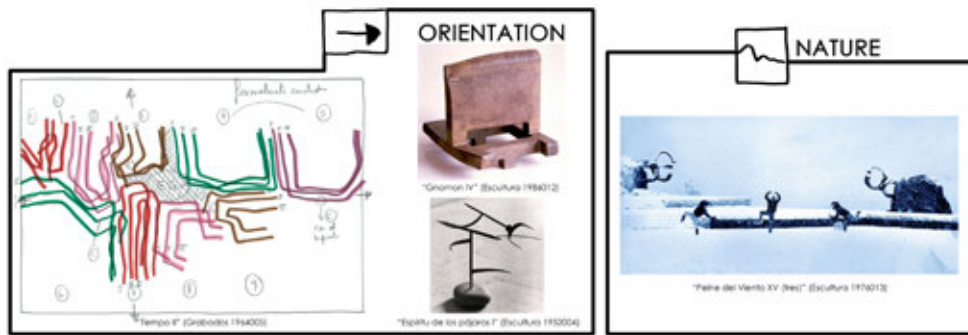


Fig. 4. Orientación y naturaleza. Esquemas elaborados por la autora.

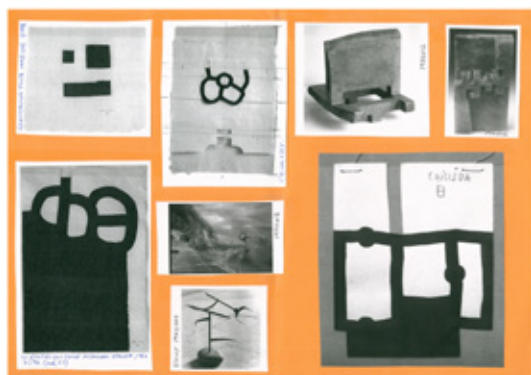


Fig. 6. Familia gravedad-levitación. Esquema elaborado por la autora.



Fig. 7. Organización de los temas. Esquema elaborado por la autora.



XXI Congreso CEHA



Sokurov, de la pintura a lo pictórico

María Enfedaque Sancho
 Dra. Amparo Martínez Herranz
 Historia del Arte
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Resumen temático: La tesis analiza los encuentros en la filmografía de Aleksandr Sokurov con el aparato pictórico, y como éste, constituye los cimientos desde los que el cineasta construye su imaginario visual. Entendiendo aparato pictórico, por todo lo que envuelve la creación pictórica en la historia del arte, así pues, también de las teorías y corrientes estéticas que apoyan lo pictórico y por tanto, la elección del cineasta por esas imágenes. La conexión surge por la gran cantidad de referentes pictóricos en las películas de Aleksandr Sokurov y por las continuas citas plásticas en sus imágenes. Se tiene que añadir, además de un cuidadoso trabajo de composición y de búsqueda de referentes en su trabajo, tanto en la planificación de los planos, en la constante colaboración con ayudantes y directores de fotografía, como a posteriori, en el trabajo del color. Sin olvidar el trabajo del propio rodaje, en la colocación de la cámara y en la elección del uso de las lentes, un trabajo artesanal cercano al de pintar. Las influencias artísticas, más que cinematográficas, de Sokurov, le han proporcionado unos pasos que se vislumbran a lo largo de toda su obra, una visión volumétrica de la historia del arte.



Made e hijo (1997)

C.D. Friedrich
Algunas obras en el momento: 1816

CONEXIONES

Made e hijo (1997)
 Dolorosa indiferencia (1987)
 Días de eclipse (1988)
 Fausto (2011)

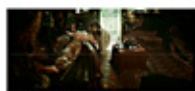
C.D. Friedrich
 E. Delacroix
 Lucio Fontana
 Rembrandt

Objetivos

- Trazar un arco para pasar de las querencias artísticas del XVIII y del XIX del cineasta, observando su tratamiento pictórico en sus películas, hasta llegar a los siglos XX y XXI.
- Situar la obra de Sokurov, desde un punto de vista iconográfico, en el orbe de la revisión de la obra de arte, de la actualización y recreación de la misma, es parte esencial para la consolidación del presente trabajo.

Metodología

Partiremos de la percepción del contenido primario, identificando las composiciones en los planos de las películas, relacionándolas con las obras pictóricas e imágenes con las que se han realizado las comparaciones. El segundo estudio, propone llegar a los motivos artísticos y a su relación con unos conceptos concretos analizando las corrientes artísticas más cercanas al trabajo de Sokurov. Un tercer estudio, que consistió en la indagando de unos supuestos que pueden ser reflejados consciente o inconscientemente, en la obra, y reflejan no sólo la personalidad del autor, sino aspectos estéticos importantes para el análisis.



Dolorosa indiferencia (1987)

E. Delacroix
La muerte de Sardanápalo, 1827

Dolorosa indiferencia (1987)

E. Delacroix
El duque de Orleans marchando en su cama, 1825Lucio Fontana
Vasculi una tarde de año, 1961

Días de eclipse (1988)

Fuentes

Como fuentes primarias se analizan, en primer lugar las películas de Aleksandr Sokurov, ya que son las pruebas más clara de aquello que se plantea en la tesis. En un segundo término, todas las obras artísticas, desde Friedrich, Turner, Delacroix, llegando a artistas del siglo XX, en su mayoría obras pictóricas, con las que se crean paralelismos y referencias. Analizando textos y artículos que hacen referencia a lo trabajado en la tesis, serán en cualquier caso fuentes secundarias, exceptuando textos escritos por el propio cineasta, entrevistas realizadas, y conferencias ofrecidas por el cineasta.

Bibliografía

- François Albéra (compilador). Los formatos rusos y el cine. La política del filme. Barcelona, Ed. Palós Comunicación, 1998.
 Jacques Auriant. El ojo ineliminable. Cine y pintura. Barcelona, Ed. Palós, 1997.
 Jordi Baló. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.
 Burt Beuman y Nancy Condee (eds.). The cinema of Aleksandr Sokurov. Londres, Ed. I.B. Tauris, 2011.
 Pascal Bonitzer. Desencuadres. Cine y pintura. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 1997.
 Rafael Cerro. Cine y pintura. Madrid, Ed. JC, 2009.
 Kenneth Clark. La rebelión estética. Madrid, Ed. Alianza Forma, 1990.
 Angela Dale Visoché (ed.). Film Art. New Media. Museum without Walls. Londres, Polgrove Macmillan, 2000.
 Gilles Deleuze. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I. Barcelona, Ed. Palós Comunicación, 1994.

Conclusiones

Se plantea el descubrimiento de Aleksandr Sokurov como puente entre culturas y épocas remarcando esa necesidad del autor por la construcción de mundos alejados de la realidad física, independientemente del tema, el aspecto narrativo queda en un segundo plano, para dar protagonismo a la plasticidad de sus imágenes.

Partiendo de *Made e hijo*, 1997, con la que comienza una etapa de madurez, y en la que perfecciona sus habilidades y sus técnicas, sin olvidar películas anteriores, como *Dolorosa indiferencia*, 1987, impregnada de Delacroix y Géricault o del notable tratamiento del color, en la película *Días de Eclipse*, 1988, donde nos descubre imágenes que nos trasladan a las obras de los espacialistas italianos, como Lucio Fontana. Sokurov nos muestra un viaje que se inicia con la búsqueda de la planitud en los iconos de Andrei Rublev, para concluir en el siglo XXI, de nuevo en Rusia, en el propio Sokurov, y en su cine.

SOKUROV, DE LA PINTURA A LO PICTÓRICO

MARÍA ENFEDAQUE SANCHO

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En la actualidad se tiene que realizar una revisión de la relación museo-escuela, partiendo de que la educación se plantea como un proceso de aprendizaje desde una visión constructivista, en la cual el propio alumno/a construye significados a partir de sus propias experiencias. El proceso artístico, nos ofrecerá un mecanismo para desarrollar hábitos de planificación en diferentes ámbitos educativos, actividades y fomentar el pensamiento divergente. Es el trabajo del educador de museos el que tiene que tomar parte en el problema y convertirse en creador de sensaciones y preguntas, es decir de la indagación.

PALABRAS CLAVE

Experiencia estética, educativo, museo, práctica reflexiva, pensamiento creativo.

ABSTRACT

Nowadays should be a review of the museum-school relationship, assuming that education is being considered as a process of learning from a constructivist view, where students construct meaning from their own experiences. The artistic process provides a mechanism to develop habits in different educational planning, activities and improve our divergent thinking. This is the work of museum educator who has to take part in the problem and become creator of feelings and questions, so research.

KEYWORDS

Aesthetic experience, educational, museum, reflexive practice, creative thinking.

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que la mayoría de la sociedad observa como muy poca atractiva la visita al museo, hay que replantearse cuál es el lugar que ocupa el museo dentro de la misma. Comenzar por abajo es lo ideal. Lo adecuado será pues, trabajar desde el espacio escuela, conectar de una manera real el arte con la sociedad, creando lazos y puentes entre lo que se ha denominado como artes aristocráticas y las clases populares¹. Ese acercamiento todavía está lejos de suceder. Desde finales del siglo XVIII la educación se hace presente como respuesta a la necesidad del público por entender las obras expuestas en los museos; en un principio, simplemente se colocaban cartelas junto a las obras, se hacían visitas guiadas y se organizaban conferencias. Sin embargo, aunque la función educativa de los museos surgió de este interés por hacer accesible el arte al gran público, con el paso del tiempo, la acción pedagógica fue dejando de tener un componente secundario para ir asumiendo un papel determinante en la propia construcción del espacio museo.

INICIOS DEL ESPACIO MUSEO

Gabinetes de curiosidades. De lo privado a lo público

El inicio de las colecciones de arte comienza a ser un fenómeno nuevo a consecuencia del Renacimiento, el aumento de la cultura de tipo universal humanística y científica y de la curiosidad por el descubrimiento de países nuevos. Durante los siglos XVI y XVII los nobles atesoraban objetos relacionados con la historia natural, se conformaron así los primeros *wunderkammer* o cámaras de las maravillas. El afán coleccionista va desde la Italia renacentista hasta los países nórdicos, pero sobre todo en centroeuropa donde aparecen las *kunstkammer*.

Hasta el siglo XIX no se conocen lo que hoy entendemos por museo público, instituciones públicas que se dedican a la exhibición de las colecciones estatales².

Estas colecciones surgen como consecuencia de esa nueva curiosidad e interés que provoca el fenómeno renacentista y al principio se produce de manera espontáneamente acumulando objetos curiosos, bellos o raros de diversos orígenes, pero muy pronto se empiezan a intentar racionalizar y sistematizar esos conjuntos. En Flandes y concretamente en Amberes surge a principios de este siglo la llamada «pintura de gabinetes», los pintores flamencos crearon este tipo de pinturas que representan salas decoradas con cuadros, estatuas y curiosidades. Estos gabinetes, no son solamente espacios para albergar la obra sino que son espacios de conocimiento, de reunión de eruditos de la época, donde no sólo se discutía sobre distintas temáticas sino que se intercambiaban experiencias.

1 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Rowman & Littlefield, 2000.

2 María BOLAÑOS, *Historia de los museos en España*, Gijón, Ed. Trea, 1997.

Sería mucho más tarde cuando los responsables de los museos se plantearan la educación como un elemento configurador en el eje museo-comunicación-ciudadano.

EL ESPACIO-MUSEO COMO CREADOR DE APRENDIZAJE

Ya se ha comentado que hasta finales del XVIII, principios del XIX la educación no entró a formar parte de las agendas de los museos públicos. Para centrar más el tema, nos centraremos en lo sucedido en nuestro país y en sus espacios museísticos. Desde comienzos de los años 90 los museos españoles han incrementado las relaciones con la sociedad. Al compás de estos cambios, la educación en los museos españoles está siendo replanteada desde distintos ámbitos y, de una manera muy lenta, se van localizando otros enfoques en el hacer de la pedagogía museística. Esta introducción está basada principalmente en la búsqueda de nuevos planteamientos para la educación artística y por el creciente interés por encontrar alternativas a la educación tradicional³.

Los docentes son el segmento más importante y el más interesado en crear y fomentar unas relaciones proactivas entre la escuela y el museo. Se trata de un colectivo con entidad propia y que tiene la función principal de servir de mediador entre el museo y el público escolar. En general, los profesores atienden a grupos de características distintas según pertenezcan a la educación primaria, la secundaria o el bachillerato. Asimismo, en función de la etapa educativa en la que el alumno se encuentre, los docentes deberán cubrir unos objetivos u otros. Por otro lado, cada profesor se implica de manera distinta con las actividades que el museo le puede ofrecer, hasta el punto de que algunos consideran muy interesante y formativo acudir a los museos con los alumnos y otros, en cambio, opinan que las visitas no son suficientemente significativas en su proceso de aprendizaje.

Durante esta relación, la del docente con el espacio museo, éste primero tiene que sentir que el lugar que ocupa no es de mero espectador al que se le vomita unos conocimientos para que luego le resulte más cómodo solucionar las dudas de sus educandos, sino que tendrá que involucrarse en el proceso por y para el educando. Desarrollando estrategias de conexiones entre saberes, preguntándose ¿qué saben mis alumnos? ¿qué relación tiene con lo que se ha trabajado en clase? y si la respuesta es ninguna, quizá se tenga que preguntar el porqué.

Y la última pregunta, pero no menos importante, ¿qué quieren saber mis alumnos? ¿qué esperan encontrar en el museo?

En la mayoría de los casos, los modelos lineales en las visitas a los museos son los que habitualmente siguen los docentes, si bien es cierto que es lo que el museo les plantea. El proceso es unidireccional y desde un solo punto de vista, una práctica que solo adquiere valor cuando tiene como misión ilustrar una teoría o un conocimiento teórico previamente adquirido.

El esquema se resumiría en dos fases: Preparación de los niños, normalmente en la escuela, la realización de la visita propiamente dicha que se realiza en el museo a cargo

3 Imanol AGUIRRE, *Teorías y prácticas en educación artística*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

del educador/a de la institución y, en el mejor de los casos, una reflexión posterior en el aula, aunque siempre está sujeta al tiempo que se le pueda dedicar por parte del equipo docente.

Este esquema, mecánico y lineal de interacción, está basado en el principio de que la experiencia directa, dando por hecho que el sólo contacto con el espacio museo ya es transmisor de conocimiento. Un esquema que está sólidamente instalado, no solo en el entorno escolar, sino en los propios departamentos pedagógicos de los museos. En muchos casos, incluso, se plantea como un esquema deseable de colaboración e interacción entre la escuela y el museo. Entre otras cosas, porque supone concebir las salas de los museos como prolongación de las aulas escolares, y sería lo deseable, también que el parque lo fuera, la calle, la ciudad, que el mundo entero fuera una prolongación de la escuela. Pero ¿por qué no la escuela como prolongación del museo? Que se conviertan en espacios luminosos, con objetos hermosos, sin necesidad de que sean valiosos, con rincones en los que crear, espacios que fomenten el pensamiento divergente, que haga de la pregunta y de la indagación su base. Indagación desde los objetos, una metodología que contempla tanto las peculiaridades del objeto como las experiencias, los sentimientos del que contempla⁴.

Un método que se considera actualmente innovador en nuestro país, aunque tiene larga tradición de implementación y evaluación en Estados Unidos y otros países, es la fórmula Visual Thinking Strategies, propuesta basada en el diálogo, se presenta para nuestros museos como una buena alternativa a los programas educativos tradicionales. El Currículo Pensamiento Visual es un programa basado en la escuela desarrollado por el Museo de Arte Moderno (MoMA), que tiene como objetivo ayudar a los estudiantes a aprender cómo pensar al hablar de arte. El programa ha sido desarrollado y perfeccionado a lo largo de la última década, y se utiliza actualmente en muchas escuelas de Nueva York.

En un principio, este método fue propuesto por el MoMA de Nueva York, gracias a las ideas de la psicóloga cognitiva Abigail Housen y al entonces responsable de educación de este museo, Philip Yenawine. Fue en 1983 cuando Yenawine, siendo director de educación del MoMA, empezó a realizar un estudio -dentro del propio museo- para informarse sobre los tipos de audiencias que acudían al centro. En 1988 conoció a Housen, que venía estudiando el desarrollo del pensamiento estético desde los años 70 desde posiciones piagetianas, en la línea del grupo Zero de Harvard⁵. Desde ese año ambos empezaron a trabajar juntos las propuestas de Housen, firmando un contrato de tres años focalizado en la creación de programas para estudiantes y profesores visitantes del MoMA⁶. El espíritu encaja muy bien con las expectativas del museo, pero hay que tener en cuenta que se trata del empaquetamiento de unas ideas teóricas que hoy se encuentran en revisión, junto con las indicaciones pertinentes para llevarlo a la práctica en las salas del museo. Nos ayuda, pues a situarnos en una narrativa múltiple del mismo, concibiendo una educación museística

4 Magali KIVATINETZ y Eneritz LÓPEZ, Mirada crítica sobre la formación de los educadores de museos [en línea]. Ver junio 2006 [Consulta: 10 mayo 2016]. http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/Lopez_cat-04.

5 El proyecto Zero de la Universidad de Harvard, liderado por Nelson Goodman, proponía un aprendizaje desde los 3 y 4 años basado en el arte.

6 Información obtenida de la página <http://www.pz.harvard.edu/projects/momas-visual-thinking-curriculum-project>.

basada en la pregunta, la indagación y preocupada por difundir una nueva noción de museo como zona de controversia y contestación⁷.

EL EDUCADOR DE MUSEOS COMO INICIADOR DE REFLEXIÓN

Desde hace tiempo existe una mayor preocupación por los procesos de enseñanza-aprendizaje⁸ en el alumnado, entendiendo que el proceso ha de remarcar, afianzarse y centrarse en el sujeto que aprende. En el espacio museo ese proceso surge como detonante del conocimiento, en tanto en cuanto ese conocimiento proviene del patrimonio. Lo ideal sería que el trabajo del educador no se limitara a rellenar el espacio educativo del museo sino que también estimulara el diálogo para generar una interpretación personal por parte del educando, trabajando desde una perspectiva real constructivista⁹, en la que el visitante construye y en el que influyen valores sociales y culturales¹⁰. La reflexión en educación es un aspecto básico porque a partir de él puede hacer emerger en el educando, sensaciones, experiencias, en cambio en la mayoría de las ocasiones el educador se convierte en mero transmisor de aquello que el museo propone, se convierte en un proceso de comunicación unilateral por lo tanto la esencia se ve totalmente diluida¹¹.

Este proceso estaría íntimamente relacionado con el concepto de patrimonio inmaterial, lo que nace de él más que aglutinar obra, conllevando la mutación del museo, el devenir de lugar a proceso¹². El espacio museo siempre se ha conectado con el concepto de patrimonio, un patrimonio cada vez más permeable, más cambiante y que se convierte en algo intangible que ya no puede ser almacenado, ahora se puede sentir y experimentar y por tanto comienza a ser cada vez más nuestro.

7 Amaia ARRIAGA, Investigar en educación museística: Analizando las concepciones de arte e interpretación de la galería Tate Britain. [en línea]. Ver diciembre 2011 [Consulta 23 marzo 2016]. <http://letr.as.up.pt/uploads/ficheiros/8933.pdf>.

8 El proceso enseñanza-aprendizaje, consiste en planificar la docencia teniendo en cuenta las competencias clave, las horas no presenciales del alumno/a e insistir en metodologías activas que desarrollen una evaluación continua del proceso.

9 La perspectiva constructivista en educación sostiene que el conocimiento es el resultado de un proceso dinámico e interactivo en el cual la información va construyendo progresivamente modelos explicativos cada vez más complejos.

10 George E. HEIN, *Learning in the Museum*, Colección Museum meanings, New York: Ed. Routledge, 1998.

11 Eilean Hooper-Greenhill, *Los museos y sus visitantes*. Gijón, Ed. Trea, 1998.

12 Eilean HOOPER-GREENHILL, «Changing values in the art museum: rethinking communication and learning», *International Journal of Heritage Studies*, Vol.6, 1 (2000), págs. 9-3.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y ESCUELA

Los orígenes, Dewey y Susterman

Con respecto al hecho artístico dentro de nuestras aulas, hay que hablar de los trabajos meramente decorativos que inundan los espacios educativos, y es en éstos, donde el conocimiento del arte se tiene que convertir en vehículo para el aprendizaje.

El arte en la escuela se ha ido concibiendo a lo largo de la historia de la educación desde diferentes perspectivas, de todas ellas la que más se acerca a fomentar la experiencia estética como pieza fundamental en el aprendizaje es la de Shusterman, recogiendo el camino que comenzó Dewey con la estética pragmática, en su libro *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, en su capítulo «Repensar el arte» ofrece una visión más amplia del arte a la que estamos acostumbrados, es decir, más allá de la reducción del arte culto o *high art*. El proyecto pragmatista en estética, no busca abolir el arte, sino transformarlo, añadiendo atención a las dimensiones éticas y políticas de la obra. El autor, apoyándose en Dewey, plantea el arte como experiencia, argumentando que la capacidad estética y la experiencia será siempre más rica cuando la engarzamos, con las experiencias de la vida real, la posibilidad de que algo pueda ser experimentado estéticamente no reside únicamente en la cosa en sí sino en la intención del que observa, del que contempla. Hay que considerar que las personas somos capaces de aprender mejor a partir de nuestra propia participación y sin olvidar el aprendizaje que tiene lugar en y a través de la práctica reflexiva. Esa práctica reflexiva a la que nos referimos, será más interesante que las actividades que muchos centros de arte plantean como fin de la visita, y desdeñar la prácticas únicamente manipulativas que consisten en que los niños acudan a un taller a manipular materiales o a pintar imitando o como si fueran el artista que acaban de conocer. Sería necesario explorar otras formas de articulación entre teoría y práctica y comenzar actividades para ir a ver aquello que queremos poner en diálogo con los saberes escolares, cuestionándolos, complementándolos o desafiándolos mediante variadas prácticas de interpretación y acercamiento a las obras de arte¹³.

Como anota Cynthia Farina en su tesis *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*¹⁴ sobre la obra de arte y su comprensión por parte del espectador, se puede decir que lo que contiene la forma es más que ideas, sentimientos y percepciones, que en la forma está también contenido el modo mismo de concebirlas, de darles sentido, de expresarlas y hacerlos visibles. La autora reseña “la forma es menos un sostén o un contenedor que un modo de hacer las cosas, modos de ver y decir, de hacer ver y hacer decir las cosas».

Las diferentes formas de hacer las cosas, de percibir las y de referirse a ellas construyen un proceso que hace que estén implicadas, de manera significativa, tanto las acciones de

13 Imanol AGUIRRE, *Teorías y prácticas en educación artística*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

14 Cynthia Farina, *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* [en línea]. Ver septiembre 2005 [Consulta: 12 mayo 2016]. http://www.tesisnred.net/bitstream/handle/10803/2899/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf?sequence=1.

percepción del sujeto respecto a lo que le pasa, como la disposición a componer con ello la propia figura, es decir al sujeto que contempla.

La autora se refiere a Foucault para hablar de la fuerza interior y centrífuga de la creación de una obra de la siguiente manera: «La obra contiene lo que no es obra, lo que no es forma, la fuerza que funda dentro de la obra su misma exterioridad, alberga lo extraño a toda obra. Se puede decir también que, una obra no es un espacio cerrado, es una forma abierta que está continuamente trazando nuevas conexiones y dinámicas».

CONCLUSIÓN

En este punto, la relación escuela-espacio museo debería de introducir estrategias pedagógicas orientadas a materializar la dimensión creativa del espectador. Una función cognitiva del arte es ayudarnos a aprender a observar el mundo. El arte nos ofrece las condiciones para que despertemos al mundo que nos rodea.

Se trataría de «usar» las obras de arte como una especie de detonadores y generadores de experiencia humana; como herramientas que permiten «la adopción de perspectivas raras o desacostumbradas» y que, en consecuencia pueda convertir a sus usuarios en seres «extraños» para sí mismos, capaces de mirar a través de los ojos de otros, de maneras que nunca antes habían mirado¹⁵. El arte nos libera de lo literal nos permite ponernos en el lugar de otras personas y experimentar de manera indirecta sensaciones. En cuanto a la sensibilidad, las artes nos invitan a prestar atención a las cualidades de lo que oímos, vemos, saboreamos y palpamos. Lo que el arte nos da es la capacidad de vivir más allá del mero hecho de reconocer la vida¹⁶.

Es lo que Vigotsky (1925) define con respecto al arte como «técnica social del sentimiento». El propósito del arte, así definido, sería la transformación de la experiencia del otro o la transformación de «sí mismo como otro», de modo que el espectador deja de ser espectador para convertirse en creador, no de objetos materiales, sino de sí mismo a partir del encuentro con el mundo. Entendiendo ese encuentro como el lugar en el que el mundo es algo por construir.

Tendremos, pues que entender la relación entre museo y escuela como un dispositivo conjunto de aprendizaje, sin olvidar las casuísticas de cada institución. Para que esto suceda, para que la relación de los escolares con las artes pueda materializarse en algo real es necesario cambiar radicalmente las metodologías pedagógicas sobre el que actualmente se sustenta la articulación entre museos y escuelas. Pasando por concebir la relación entre museo y escuela como un dispositivo conjunto de aprendizaje, en la que la mutua confianza y la comunicación permanente entre ambas instituciones sean la piedra angular. Habiendo avanzado mucho en esa unión en estas últimas décadas, aún queda mucho por andar. Mientras las dinámicas programáticas de los centros escolares se encuentren estrangularados y más interesados en el *kronos* que en el *kairós*, en vez de construir unos espacios de

15 Maxine GREENE, *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Ed. Graó, 2005.

16 John DEWEY, *Art as experience*. New York, Minton: Ed. Balch, 1934.

saber mucho más ricos y experienciales, y por otro lado, si en la agenda de los museos la educación del ciudadano no se concibe como algo esencial, la construcción de un espacio museístico como experiencia, más que como contenedor, será un objetivo y una motivación más a alcanzar en un futuro próximo es las políticas culturales en nuestro territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- Imanol AGUIRRE, *Teorías y prácticas en educación artística*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.
- Amaia ARRIAGA, *Investigar en educación museística: Analizando las concepciones de arte e interpretación de la galería Tate Britain*. [en línea]. Ver diciembre 2011 [Consulta 23 marzo 2016]. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8933.pdf>.
- María BOLAÑOS, *Historia de los museos en España*. Gijón: Ed. Trea, 1997.
- John DEWEY, *Art as experience*. New York, Minton: Ed. Balch, 1934.
- Cynthia FARINA, *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las aficciones* [en línea]. Ver septiembre 2005 [Consulta: 12 mayo 2016]. http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2899/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf?sequence=1
- Maxine GREENE, *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Ed. Graó, 2005.
- George E. HEIN, *Learning in the Museum*, Colección Museum meanings, New York: Ed. Routledge, 1998.
- Eilean HOOPER-GREENHILL, *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Ed. Trea, 1998.
- Eilean HOOPER-GREENHILL, «Changing values in the art museum: rethinking communication and learning», *International Journal of Heritage Studies*, Vol.6, 1 (2000), págs. 9-3
- Magali KIVATINETZ y Eneritz LÓPEZ, *Mirada crítica sobre la formación de los educadores de museos* [en línea]. Ver junio 2006 [Consulta: 10 mayo 2016]. http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/Lopez_cat-04.
- Carla PADRÓ, «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en J.P Lorente y D. Almazán (coord.): *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Richard SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Rowman & Littlefield, 2000.
- Lev VYGOTSKY, *Psicología del arte*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2006.



Fig. 1. Alumnos creando espacio de reflexión en el museo.
Archivo de la autora.



Fig. 2. Alumnos interactuando en la exposición. Archivo de la autora.



Fig. 3. Alumnos en el IAACC-Museo Pablo Serrano. Archivo de la autora.



Fig. 4. Espacios que habitan los museos hoy en día, en el que el visitante, suele ser niño, puede interactuar con aspectos de lo expuesto. Archivo de la autora.



LA TERCERA VÍA: REVISIÓN, ACTUALIZACIÓN Y DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN EL CINE ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO

Ana Asión Suñer (Personal Investigador en Formación Gobierno Aragón)

Dra. Amparo Martínez Herranz
Departamento de Historia del Arte
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

RESUMEN TEMÁTICO El periodo tardofranquista supuso el comienzo de toda una serie de cambios (políticos, económicos, sociales, culturales) que culminaron con la muerte de Franco y el fin de la dictadura. Por ello es necesario estudiar aquellos elementos que, desde todos los ámbitos, ayudaron al proceso de apertura y modernización de la sociedad española. La Tercera Vía es sin lugar a dudas uno de ellos. Se trata de una corriente cinematográfica impulsada por el productor José Luis Dibildos que apostó por unas películas a medio camino entre el cine comercial y el cine intelectual. Interesa estudiar el papel que desempeñó en su momento (años setenta), ya que aportó toda una serie de comedias que incluían una cierta perspectiva crítica. Siendo Ágata Films la productora que llevó a cabo la mayor parte de estas películas, hay que resaltar el papel de directores como Roberto Bodegas (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*) o Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*) y de actores como José Sacristán (prototipo del español medio) o María Luisa San José.

Objetivos: Revisar el estado de la cuestión (estudios escasos y parciales), definir el fenómeno Tercera Vía, situar la tendencia en su época y estudiar los cineastas y películas que participaron en esta corriente.

Metodología: El método de trabajo que se va a aplicar a este proyecto de investigación no va a estar enfocado a una única corriente teórica, sino que se va a intentar que cada una aporte luz a un aspecto distinto de la investigación. Se llevará a cabo pues un método de análisis propio, que será además multidisciplinar puesto que la historia del arte necesita de otras disciplinas como la antropología o la sociología para conseguir unos fines aceptables.

Fuentes: Búsqueda, recopilación, estudio y análisis de fuentes bibliográficas (Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, Biblioteca Nacional de España), hemerográficas (Hemeroteca de Zaragoza, Hemeroteca Digital) y primarias (documentos originales; Archivo General de la Administración, Archivo de la Filmoteca de Zaragoza, Archivo de Filmoteca Española; y entrevistas).

Conclusiones: La Tercera Vía ha pasado a formar parte de la historia del cine español por diversas razones. Sin embargo, debido quizás al desconocimiento, en numerosas ocasiones no ha sido reconocida la aportación que ésta realizó a la industria cinematográfica. Por todo ello, el deseo que lleva implícito esta tesis doctoral no es otro que el de cubrir un hueco más dentro de la construcción de la historia del cine español, así como el de otorgarle a la Tercera Vía el lugar que se merece dentro de nuestra historia.

Publicaciones vinculadas a la investigación: «La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista», *Revista digital de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACR)*, 26 (2014) / «Retratos de la emigración española a través del cine de ficción: *Españolas en París (1971)*» en Josep Maria Caparós Lera, Magí Crusells y Francesc Sánchez Barba, eds., *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*. Colección Film-Història, 2015, pp. 267-280. / «La Tercera Vía y el erotismo del consumo» en Alberto Castón, coord., *Jornadas de investigadores predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 167-174.

LA TERCERA VÍA: REVISIÓN, ACTUALIZACIÓN Y DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN EL CINE ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO

ANA ASIÓN SUÑER
Universidad de Zaragoza

En cualquier ámbito, el hecho de enfrentarse a una tercera vía supone siempre una alternativa entre dos opciones mayoritarias. En este caso, lo que se pretendió a principios de los años setenta fue dar salida a una tercera propuesta fílmica, o lo que es lo mismo, encontrar una nueva alternativa al margen del cine comercial y el de autor. Es decir, hacer un tipo de cine que reportara beneficios económicos pero que, al mismo tiempo, fuera de calidad.

El término para este tipo de productos fue acuñado por el productor José Luis Dibildos, quien realizó a través de Ágata Films un conjunto de comedias que incluían una cierta perspectiva crítica, como *Vida conyugal sana* (1974, Roberto Bodegas), *Tocata y fuga de Lolita* (1974, Antonio Drove) o *Los nuevos españoles* (1974, Roberto Bodegas). Su idea era la de reunir un grupo de cineastas que en esos momentos fuera capaz de proporcionarle al público toda una serie de películas que estuvieran acorde con sus demandas cinematográficas. El auge precisamente de la clase media es el que hace que éste tuviera que ir un paso por delante de la comedia que en los últimos tiempos había eclipsado el cine español.

Sin embargo, lo cierto es que no fue el único, ya que otros directores como Manuel Summers, José Luis García Sánchez o Jaime de Armiñán también siguieron esta línea en algunos de sus largometrajes. Una serie de películas que, sin duda, se adaptaban a las circunstancias sociales y políticas de la época, por lo que lo más correcto sería hablar de un cine de transición, con propuestas dentro del mismo en ocasiones muy distintas, pero en otras no tanto.

La escasez de estudios relacionados con la corriente es, sin lugar a dudas, el principal condicionante para abordar una investigación en profundidad sobre ésta. Para llevarla a cabo de forma rigurosa, en primer lugar resulta imprescindible realizar un estado de la cuestión donde se analicen las escasas y parciales aportaciones que se han llevado a cabo

desde el ámbito académico. De este modo se conoce el alcance real de la tendencia, así como sus características principales. Llegados a este punto se puede, no solo definir el término «Tercera Vía», sino también profundizar en los cineastas y películas que trabajaron en la misma, así como ubicarla en su época, explicando todas sus aportaciones al cine y la sociedad de aquellos instantes.

La metodología utilizada en este estudio no se adapta a una única corriente, sino que lo que se busca es realizar un estudio multidisciplinar. Se trata por tanto de un método de análisis propio, ya que la historia del arte necesita de otras disciplinas como la antropología o la sociología para conseguir unos fines aceptables.

En primer lugar, hay una serie de factores intelectuales y sociales que hay que analizar (historia social del arte, historia del arte como historia de la cultura). Posteriormente se debe de enriquecer la investigación con un estudio tanto de la forma (formalismo, aspectos técnicos de las películas: montaje, angulación, decorados,...) como del significado (iconografía o iconología, pervivencia de la tradición hispana). Para ello es necesario conocer la filosofía, la religión del momento, y por supuesto los factores sociales. A su vez es necesario contar con otros puntos de vista, como los que aportan la psicología del arte (construcción de los personajes) o el estructuralismo (relatos complejos de la sociedad). Es decir, lo correcto en este caso sería hablar de una amalgama de metodologías, todas ellas necesarias para llevar a cabo una investigación rigurosa sobre la corriente Tercera Vía.

Una vez elaborado el planteamiento del estudio, es posible establecer cuáles van a ser las fases de trabajo:

- Búsqueda, recopilación, estudio y análisis de las fuentes bibliográficas (Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, Biblioteca Nacional de España).
- Búsqueda, recopilación, estudio y análisis de fuentes hemerográficas que incluyan tanto las referencias de prensa coetáneas a la realización de las películas de la Tercera Vía, como las que aparecen posteriormente. En este caso interesa analizar publicaciones como *Cartelera Turia*, *Fotogramas* o *Dirigido por...* (Hemeroteca de Zaragoza, Hemeroteca Digital).
- Búsqueda, recopilación, estudio y análisis de las fuentes primarias, de los documentos originales (Archivo General de la Administración, sección cultura; Archivo de la Fimoteca de Zaragoza; Archivo de Fimoteca Española).
- Trabajo de campo, que consiste en la selección del material objeto de estudio, así como el análisis cotejado de los guiones y otras documentaciones anexas. Es necesario a su vez realizar toda una serie de entrevistas a figuras relevantes vinculadas con la corriente, como Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez, José Sacristán o María Luisa San José¹.

1 Dada la escasez de estudios vinculados a la corriente, se ha podido comprobar que las entrevistas suponen una aportación clave dentro de esta investigación. En la actualidad, las personas que han dado su testimonio sobre la tendencia han sido el actor José Sacristán; el músico Antón García Abril; los directores Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez y Manuel Gutiérrez Aragón; los críticos y cineastas Juan Miguel Lamet y Diego Galán; el productor Enrique González Macho; y, las actrices María Luisa San José y Fiorella Faltoyano.

- Segmentación, análisis y sistematización de la base de datos recopilada con anterioridad (*Ant Movie Catalog*). Todo esto tiene como objetivo la redacción del trabajo de investigación.
- Elaboración y redacción de las conclusiones.

Actualmente, han sido varias las publicaciones derivadas de esta investigación, entre las que caben destacar: «La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista», *Revista digital de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (ACA)*, 26 (2014), «Retratos de la emigración española a través del cine de ficción: *Españolas en París* (1971)» en Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells y Francesc Sánchez Barba, eds., *Memoria histórica y cine documental, Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*, Colección Film-Història, 2015, págs. 267-280 o «La Tercera Vía y el erotismo del consumo» en Alberto Castán, coord., *Jornadas de investigadores predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 167-174.

A su vez, se han defendido en diversos congresos propuestas vinculadas también con este estudio, como «*El crack* (1981): ¿ocaso o punto de inflexión en la Tercera Vía de Garci?» en *XII Congreso de Novela y Cine Negro «La globalización del crimen»*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 3-6 de Mayo de 2016; «La imagen de la nueva clase media española a través del cine de ficción: análisis y estudio de *Vida conyugal sana* (1974)» en *III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores «Mundo Hispánico: cultura, arte y sociedad»*, Universidad de León, León, 25-27 de Mayo de 2016; o, «El papel de la crítica cinematográfica en la construcción de la corriente Tercera Vía», *Congreso Internacional Arte Urbano y Audiovisual. En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 24 y 25 de Septiembre de 2016.

Con este proyecto se ha podido comprobar que los estudios en relación con la Tercera Vía son, tal y como ya se ha señalado, escasos y fragmentarios, así como erróneos en ocasiones. Por esta razón una de las primeras aportaciones es constituir las bases del término y sus características, algo que sin duda ayudará al correcto desarrollo de la investigación. Unida precisamente a esta idea está la revalorización de cineastas claves en la historia del cine español, pero al mismo tiempo desconocidos y escasamente estudiados, como Roberto Bodegas o Antonio Drove.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal, 1995.
- Miguel BAYÓN, *José Sacristán: la memoria de la tribu*, Murcia: Editora Regional, 1989.
- Carlos AGUILAR y Jaume GENOVER, *El cine español en sus intérpretes*, Madrid: Verdoux, 1992.
- Javier ALFAYA, *Crónica de los años perdidos. La España del tardofranquismo*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2003.
- José María CAPARRÓS LERA, *El Cine Español Bajo el Régimen de Franco 1936-1975*, Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1983.
- Ángel M. FERNÁNDEZ, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*, Arnedo: Aborigen, 2008.

- Domènec FONT, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Editorial Avance, 1976.
- Francisco Javier FRUTOS y Antonio LLORENS, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid: SEMINCI, 1998.
- Antonio GRECORI, *El cine español según sus directores*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- Román GUBERN *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Marta HERNÁNDEZ, *El aparato cinematográfico español*, Madrid: Editorial Akal, 1976.
- Javier HERNÁNDEZ RUIZ y Pablo PÉREZ RUBIO, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid: El Arquero, 1989.
- Ángel Luis HUESO, *El cine y el siglo xx*, Barcelona: Ariel, 1998.
- José Enrique MONTERDE, *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- Bernardo SÁNCHEZ SALAS, *José Luis García Sánchez: sardinas, truchas y tiburones*, Arnedo: Aborigen, 2011.

HOMENAJE DEL CEHA A

Alfonso Rodríguez Gutiérrez Ceballos

LAUDATIO

Los homenajes que se instituyeron en el XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en 2012 en Castellón, tratan de reconocer la trayectoria ejemplar de eminentes historiadores del Arte hispánico vinculados al CEHA.

En su 3ª edición, la Junta Directiva, por unanimidad, decidió conceder el honor a Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, presidente honorífico del CEHA, y a mí me corresponde el de hacer una presentación o *laudatio*, que ha de ser necesariamente breve por cuestión de tiempo pero que, en cualquier caso, resulta prácticamente innecesaria, ya que su nombre y su trayectoria son bien conocidos por todos los historiadores del Arte español, si bien, más que a su versión larga, nuestros oídos están habituados a la denominación abreviada y, quizá, más afectiva de «padre Ceballos».

Trabajador incansable e investigador riguroso, confluyen en él, efectivamente, la vocación religiosa y el amor a la Historia del Arte, lo que le ha permitido conciliar y relacionar, desde su juventud, los estudios de teología, historia eclesiástica y liturgia con los de arte, de la mano de prestigiosos maestros extranjeros, como Joseph Jungman, de la Universidad de Innsbruck y, especialmente, Hans Seldmayr, profesor bajo cuya dirección trabajó durante tres temporadas de verano en el Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Munich.

Con estas estancias en Austria y Alemania, más otros dos años en la Universidad Gregoriana de Roma, completó una formación que le había llevado a obtener el título de Doctor por la Universidad Complutense de Madrid, con una Tesis sobre los inicios y el progreso de la arquitectura jesuítica en España, realizada bajo la dirección de don José Camón Aznar.

Acabado su periplo europeo e instalado definitivamente en Madrid, aún recuerda con emoción la acogida que le dispensó don Diego Angulo en el Instituto Diego Velázquez. Enseguida se incorporó a la docencia en la Universidad Complutense, para continuar desarrollando esa tarea, ya como catedrático, a partir de 1989, en la Universidad Autónoma de la misma ciudad.

Su prolongado magisterio en las aulas universitarias ha estado siempre acompañado por la labor investigadora, a la que se ha dedicado y sigue aplicándose con intensidad. Constan en su haber cientos de escritos en forma de libros, artículos de revista, capítulos de libro, prólogos, catálogos de exposiciones, artículos de prensa, etc. A lo que hay que sumar su actividad como director de publicaciones, conferenciante y ponente en congresos nacionales e internacionales y director de un buen número de Tesis Doctorales.

Máximo especialista en el arte de la Compañía de Jesús en nuestro país, es bien conocido por sus trabajos sobre el tema, encabezados por su primer libro, *Bartolomé Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, del que se han hecho 19 ediciones en cuatro lenguas, la primera de ellas en Roma en 1967. Sin tratar siquiera de aproximarme a una enumeración de títulos relativos a la arquitectura de la Orden, quisiera citar, al menos, la valiosa, clara y ordenada síntesis que ha realizado en tiempos mucho más recientes bajo el título «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión», en la que se pone de manifiesto su profundo conocimiento sobre el tema.

Una parte importante de su producción historiográfica se dedica a la historia y teoría de la arquitectura renacentista y barroca española en su relación con la europea y al culto, la liturgia e iconografía del mismo periodo. Entre las muchas aportaciones realizadas en este campo, quiero reseñar la atención que ha prestado a su ciudad natal, Salamanca, a la que ha dedicado estudios sobre la Plaza Mayor, el Colegio Real de la Compañía de Jesús o la iglesia y convento de san Esteban, entre otros. Y también parece necesario resaltar su interés por el arte hispanoamericano, uno de los objetivos que recogen los estatutos del CEHA, y que le ha llevado a participar en congresos celebrados en Méjico, Ecuador y Argentina, poniendo de relieve ese espíritu universitario-universalista que ha caracterizado su quehacer histórico-artístico desde las primeras etapas.

Aunque queden muchas cosas en el tintero y, especialmente, aquellas de carácter más personal, debido a que no he tenido la fortuna de disfrutar directamente de su magisterio, no puedo obviar en esta breve reseña del Excmo. Dr. D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos su entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como académico de número para ocupar la vacante que dejó, por fallecimiento, D. Enrique Pardo Canalís en la sección de pintura para no profesionales. El discurso que leyó en el acto de recepción pública, el día 23 de mayo de 2004, versó sobre la pintura religiosa de Velázquez en relación con su contexto histórico, con los clientes que la encargaron, la función de culto o de devoción que había de desempeñar y la elección de los temas iconográficos representados. En su disertación logró romper algunos tópicos sobre uno de los pintores que ha gozado de fama de cierta frialdad y distanciamiento frente al hecho religioso.

El estudio de la obra velazqueña nos lleva a invocar los orígenes del profesor Ceballos, su árbol genealógico que, probablemente, le proveyó de la savia necesaria para desarrollar esta brillante trayectoria en el campo de la Historia del Arte y al que él rinde, de alguna manera, homenaje con su trabajo, de la misma manera que lo hace con su tierra natal. Me refiero al hecho de que D. Gregorio Cruzada Villaamil, uno de los más apasionados historiadores y críticos de arte del siglo XIX, era hermano de su bisabuela materna y podemos recordar, ya que viene al caso, su monumental volumen *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*, editado, a título póstumo, en 1885.

Además, el Dr. Ceballos es académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, miembro de la Academia de Historia y Arte de San Dámaso de

Madrid y miembro del patronato de la Fundación Universitaria Española, en donde dirige el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», desde el que ha realizado una encomiable labor de apoyo a los jóvenes investigadores, con los premios de publicación de las mejores Tesis Doctorales.

Al igual que los anteriores homenajeados, los doctores Antonio Bonet y Gonzalo Borrás, el padre Ceballos se mantiene activo, más allá de su teórica jubilación, como catedrático emérito, mostrando su enorme vocación y capacidad de trabajo. Además de su labor en la Fundación Universitaria Española, ha estado al cargo del archivo, biblioteca y publicaciones de la Real Academia de San Fernando, colabora en proyectos de I+D con equipos de distintas universidades y acaba de terminar un gran proyecto personal sobre catedrales, un estudio que ha llevado a cabo con gran ilusión y que esperamos ver pronto editado.

Con este acto, el CEHA quiere rendirle homenaje y reconocer públicamente su ejemplar trayectoria en el campo de la Historia del Arte. Y como símbolo de nuestra admiración y respeto, le hacemos entrega del monolito que lleva grabado su nombre junto al del Comité.

Maria Victoria Herráez Ortega



Mayo, 2018

En esta publicación se recogen los trabajos presentados en el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), celebrado en el Palacio de la Magdalena de Santander entre los días 20 al 23 de septiembre de 2016. El eje vertebrador de dicho congreso giró en torno a una temática a la vez monográfica y transversal: LA FORMACIÓN ARTÍSTICA. Se aborda este objetivo desde la doble perspectiva que plantean los dos protagonistas principales del diálogo artístico (el creador y el espectador), pasando por el historiador del arte como mediador entre ambos.

Empleando este hilo conductor, se traza el rico panorama investigador nacional, tratando de reflejar las principales orientaciones metodológicas de la disciplina, así como las líneas de trabajo más consolidadas y las emergentes. Las aportaciones en cada uno de los seis bloques (desde el gremio, la formación académica o la universitaria, la educación de la mirada, la crisis de la Historia del Arte, las fuentes, la historiografía y la literatura artística y, por último, el dedicado a proyectos, tesis y grupos de I+D+i) presentan una visión actualizada de algunas de las tendencias de la investigación en Historia del Arte.

